DE GRUYTER

Nikolaus Dietrich, Johannes Fouquet, Corinna Reinhardt

SCHREIBEN AUF STATUARISCHEN MONUMENTEN

ASPEKTE MATERIALER TEXTKULTUR IN ARCHAISCHER UND FRÜHKLASSISCHER ZEIT

MATERIALE TEXTKULTUREN

DE G

Nikolaus Dietrich, Johannes Fouquet und Corinna Reinhardt

Schreiben auf statuarischen Monumenten

Materiale Textkulturen

Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 933

Herausgegeben von
Ludger Lieb

Band 29

Nikolaus Dietrich, Johannes Fouquet
und Corinna Reinhardt

Schreiben auf statuarischen Monumenten

Aspekte materialer Textkultur in archaischer und frühklassischer Zeit

DE GRUYTER

ISBN 978-3-11-064541-5
e-ISBN (PDF) 978-3-11-064542-2
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-064550-7
ISSN 2198-6932

Library of Congress Control Number: 2020930428

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

Einbandabbildung: Teil der Grabstele des Kalliades, 550–525 v. Chr., New York, Metropolitan Museum of Art 55.11.4, www.metmuseum.org; CC0 1.0-Lizenz.

Satz: Sonderforschungsbereich 933 (Nicolai Schmitt), Heidelberg
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Vorwort

Die Erforschung der griechischen Plastik gehört zu den traditionsreichsten Bereichen der Klassischen Archäologie. So verwundert es nicht, dass auch die Inschriften auf den Statuenbasen, die weitaus zahlreicher überliefert sind als die Statuen selbst, im Rahmen dieses Faches schon lange gesammelt und auf ihren Informationsgehalt für die Rekonstruktion der Geschichte der griechischen Plastik hin ausgewertet wurden. Ein nahsichtiger Blick auf die Befunde ist für die Methode archäologischer Forschung allgemein charakteristisch und zeigt sich oftmals in der dichten Beschreibung von scheinbar unwesentlichen Details ihrer Beschaffenheit, die häufig zentrale Argumente für die Beantwortung kulturhistorischer Fragestellungen liefern. Diese Aufmerksamkeit für die *Materialität* ihrer Forschungsgegenstände hat die Klassische Archäologie den überlieferten griechischen Statuen bzw. ihren spärlichen Fragmenten dezidiert zukommen lassen, nicht aber ihren Inschriften, obgleich diese ein beinahe unabdingbares Element eines jeden statuarischen Monuments darstellen. Hier interessierte man sich bisher weitgehend ausschließlich für den *Textinhalt*, für dessen kompetente Lesung, Ergänzung und Bedeutungserschließung die Nachbardisziplin der Epigraphik zuständig ist.

Dieses Desiderat einer Erforschung der Materialität von Statueninschriften ist Ausgangspunkt dieses Buches, welches in gemeinsamer Autorenschaft von Nikolaus Dietrich (Leiter des Teilprojekts A10 „Schrift und Bild in der griechischen Plastik: Exemplarische Untersuchung am Beispiel Athens und Olympias von der Archaik bis in die Kaiserzeit“ im Heidelberger SFB 933 „Materiale Textkulturen: Materialität und Präsenz des Geschriebenen in non-typographischen Gesellschaften“), Johannes Fouquet (Akademischer Mitarbeiter im TP A10) und Corinna Reinhardt (ehemalige akademische Mitarbeiterin im TP A10 bis März 2017) zum Abschluss der ersten Förderphase des Teilprojekts entstanden ist. Das Buch geht somit hervor aus einem von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) finanzierten Forschungsprojekt. Im Sinne des anvisierten nahsichtigen Fokus auf Fragen der Materialität zielt das Buch weniger auf eine systematische und umfassende als auf eine exemplarische Analyse besonders aufschlussreicher Befunde, wodurch neue Perspektiven der Forschung für die Zukunft eröffnet statt abschließend behandelt werden sollen. Den zeitlichen Rahmen für die ersten drei zentralen Kapitel bildet die archaische und frühklassische Epoche, die einen fruchtbaren Ausgangspunkt für die Erforschung der Materialität von Schrift an statuarischen Monumenten bietet. Mit den oftmals präsenteren hellenistischen und kaiserzeitlichen beschrifteten Statuenmonumenten vor Augen lassen sich hier nämlich verschiedene Phänomene beobachten, die auf den ersten Blick höchst überraschend wirken. Diese ‚Andersartigkeit‘ in der Praxis des Beschreibens soll aus unterschiedlicher Perspektive beleuchtet und konturiert werden.

In einer ausführlichen forschungsgeschichtlichen Einleitung (N. Dietrich) wird der Frage nachgegangen, wie Statueninschriften durch die Eigendynamik ihrer

https://doi.org/10.1515/9783110645422-202

Erforschung aus dem Fokus einer ansonsten sehr intensiv an der Materialität der Befunde interessierten und auf nahsichtige Untersuchung setzenden Plastikforschung gerückt sind. Exemplarisch wird dies an der wissenschaftlichen Vorlage von Statueninschriften in Quellenkompendien seit dem 19. Jh. gezeigt, die diese zwar zum großen Nutzen klassisch archäologischer Plastikforschung aufbereiteten und zugänglich machten, aber sie im selben Zuge im Wesentlichen auf ihren Textinhalt reduzierten. Der Hauptteil des Buches richtet den Blick sodann anhand von ausführlichen Fallstudien aus der Archaik und Frühklassik auf die Materialität des Geschriebenen, mithin insbesondere darauf, *wie* geschrieben wurde. Inschriften werden dadurch erstmals als integraler Bestandteil der ästhetischen Gestaltung statuarischer Monumente behandelt: Das erste Kapitel (C. Reinhardt) befasst sich mit Inschriften auf archaischen attischen Grabmonumenten und stellt anhand unter anderem der Phänomene von Layout, Positionierung und Wirkung der Schrift die Frage in den Mittelpunkt, wie sich diese Arten des Beschreibens des Denkmals zur Gestaltung des Grabmonuments und zum dort gezeigten Bild verhält. Das zweite Kapitel (J. Fouquet) untersucht eine Gruppe inschriftentragender spätarchaischer und frühklassischer attischer Votivstatuenbasen, die sich durch Elemente von ‚stilisierter Unfertigkeit' auszeichnet und die bewusst inszenierte Prozesshaftigkeit des Beschreibens statuarischer Monumente beleuchtet. Das dritte Kapitel (N. Dietrich) entwickelt schließlich ausgehend von der Inschrift der früharchaischen Weihung der Nikandre auf Delos grundlegende Prinzipien des Layouts archaischer Statueninschriften und geht der Frage nach, in welchem Verhältnis deren Schriftbildlichkeit sowohl zu Prinzipien archaischer bildlicher Gestaltung als auch zu modernen (westlichen) Konzeptionen typographischer Schrift steht. Ein gemeinsam redigiertes, kürzeres viertes Kapitel wirft schließlich einen retrospektiven und kontrastiven Blick auf die untersuchten archaisch-frühklassischen Praktiken und Gestaltungsweisen von Schrift an statuarischen Monumenten anhand wiederum dreier ausgesuchter Fallbeispiele aus dem späten 5. bis 3. Jahrhundert v. Chr. Ein knapper Schluss fasst schließlich die zentralen Ergebnisse zusammen und versucht dabei zugleich, Perspektiven für die Erforschung beschrifteter statuarischer Monumente aufzuzeigen.

Inhalt

Abbildungsverzeichnis

https://doi.org/10.1515/9783110645422-204

Einleitung

Zur Materialität des Geschriebenen in der griechischen Plastik: Forschungsgeschichtliche Perspektiven und daraus resultierende Fragen und Probleme

von Nikolaus Dietrich

I Plastikforschung in der Klassischen Archäologie und ihr dezidierter Materialitätsbezug

Im Zentrum der Erforschung der griechischen Plastik in der Klassischen Archäologie deutscher Prägung steht traditionell und bis in die Gegenwart hinein die möglichst nahsichtige Analyse des materiellen Befunds – sowohl methodisch als auch bezogen auf das Erkenntnisinteresse. Einige Beispiele mögen dies illustrieren: (1) Mit einer für Außenstehende teilweise kaum nachvollziehbaren Nahsichtigkeit werden die Verläufe einzelner Gewandfalten nachvollzogen und in Worte gefasst. Dabei kann es um zeitstilistische Einordnung gehen. Vielfach scheint die intensive Beschäftigung mit Falten jedoch zum Selbstzweck geworden zu sein.[1] (2) Minimale Hebungen und Senkungen der in Marmor nachgebildeten Körperoberfläche werden daraufhin untersucht, welche Auffassung vom Körper – und mittelbar: vom Menschen und seinen Wertvorstellungen – sich daran möglicherweise äußern könnte.[2] (3) Auch noch an stark fragmentierten Torsen versucht man, Aussagen über das Standmotiv der Figur zu gewinnen, und diesen Details des Standmotivs – ponderiert oder gar kontrapostisch, mit vorgestelltem oder zurückgesetztem Spielbein, in entspannter, angespannter oder dynamischer Haltung? – traut man eine kulturhistorische Aussagekraft zu, welche aus der Perspektive anderer Geschichts- oder Kulturwissenschaften in der ihr zugemessenen Tragweite oftmals geradezu absurd wirken muss.[3] (4) Schließlich sind auch für grundsätzliche Fragen der (Kunst-) Geschichte der Plastik selbst und deren Wahrnehmung durch den

1 Ein beliebiges Beispiel hierfür aus der Hochzeit der sog. Stilforschung wäre die Monographie zu klassischen attischen Grabreliefs Diepolder 1931.

2 Siehe etwa P. Zankers eindrucksvollen Versuch, die klassisch archäologische Plastikforschung aus ihrem selbstreferentiellen Stil-Diskurs zu lösen und für inhaltlich-historische Deutungen zu öffnen, gleichzeitig aber ihre bedingungslose Hingabe an die nahsichtige (Stil-) Analyse des materiellen Befunds beizubehalten: Zanker 1974.

3 Dieser Weg wird konsequent beschritten in Fehr 1979, wo die politische Geschichte und der Wandel der Polisgemeinschaften und ihrer Wertvorstellungen im 5. und 4. Jh. v. Chr. unmittelbar mit dem Wandel der Darstellungsweisen des ponderierten Körpers in der Plastik in Verbindung gebracht werden.

https://doi.org/10.1515/9783110645422-001

Betrachter die genaueste Analyse und Beschreibung des materiellen Befunds in Hinblick auf Oberflächenstil und Kompositionsweisen die Mittel der Wahl.[4]

Die hier genannten Beispiele für den intensiven Bezug zum materiellen Befund in der klassisch archäologischen Plastikforschung, welche in je unterschiedlicher Hinsicht mit (im weiteren Sinne) stilistischen Phänomenen arbeiten, mag man möglicherweise aufgrund ihres oft als formalistisch bezeichneten Charakters nicht als Beispiele für *Material*bezug gelten lassen. Betrachtet man jedoch die spezifische Sprache der Stilanalyse in der klassisch archäologischen Plastikforschung, dann wird deutlich, wie stark die Stilforschung die formalen Phänomene, die sie untersucht, als sinnlich, insbesondere haptisch erfahrbare Gegenstände auffasst und interpretiert. Wenn etwa zwischen ‚weichen' oder ‚harten' Formen unterschieden wird (was zu den bis heute gängigsten Gegensatzpaaren in der Stilanalyse griechischer Plastik gehört), dann lässt sich diese metaphorische Ausdrucksweise kaum in eine abstrakt-geometrische Beschreibung formaler Phänomene übersetzen, nimmt sie doch Bezug auf materielle Eigenschaften des (im Bild vorgestellten) Gegenstands, die an das ‚blinde' Tastgefühl und nicht an den messenden Blick appellieren. Der vermeintlich abstrakte Formalismus stilanalytischer Betrachtungen, wie sie in der Plastikforschung noch mindestens bis ins zweite Drittel des 20. Jhs. vorherrschend waren, erweist sich als eine Form der Beschreibung, die ihren Gegenständen sehr nachdrücklich materielle Qualitäten zuordnet, auch wenn sich diese Form des Materialitätsbezugs kaum für Fragen der Materialität im Sinne der im SFB 933 erstellten Materialitätsprofile[5] interessiert, ebenso wie sie sich natürlich lange vor dem sog. *material turn* der Geisteswissenschaften, in den sich der SFB 933 einordnet,[6] und unter vollkommen anderen Vorzeichen herausgebildet hatte.

Für diese Charakteristik der Plastikforschung, die sich in Deutschland lange Zeit mehr für haptische als für semantische Dimensionen von Plastik interessiert hat, lässt sich eine weit in die Vergangenheit zurückreichende Traditionslinie ziehen, die bis zu Johann Gottfried Herders gerade für die deutsche Klassische Archäologie einflussreichem Aufsatz *Plastik* von 1778 zurückreicht.[7] Darin wird die Plastik von anderen Bildkünsten dadurch unterschieden, dass sie nicht für das Auge und den

4 Borbein 1973 kann dies mit seiner weitgehend formanalytisch argumentierten Darlegung des grundlegenden Wandels von rundansichtigen ‚Daseinsbildern' zu einansichtigen, bildhaft entrückten ‚Erscheinungsbildern' in der griechischen Plastik des 4. Jhs. v. Chr. exemplifizieren.

5 Siehe Focken et al. 2015.

6 Für eine knappe Darstellung der *material culture studies* aus der Perspektive der Forschungsinteressen des SFB 933 siehe Karagianni/Schwindt/Tsouparopoulou 2015, 34–36, mit Verweisen auf die zentrale Literatur.

7 Herder 1778; moderne Ausgabe: Herder 1994, 243–326. Eine nützliche Einführung bietet die Einleitung zur englischen Übersetzung: Herder 2002 (mit Bibliographie). Die Schrift ist in letzter Zeit wieder stärker in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt. Siehe etwa Benjamin 2014. Allgemein zur Rezeption des Werks: Norton 1991, 204f. Speziell zum Einfluss auf die klassisch archäologische Plastikforschung: Schweitzer 1948. Zu Herders Konzept von Plastik in Gegenüberstellung zur Körperdarstellung

(scharfen) Sehsinn, sondern für das Gefühl und den (unscharfen) Tastsinn ausgelegt sei. Dem Tastsinn wiederum seien die komplexen, vielgestaltigen Gegenstände verschiedenartiger Beschaffenheit und semantischen Gehalts, die in der Malerei dargestellt würden, nicht zugänglich, weswegen der Plastik nur einfache, haptisch erfassbare, körperhafte Gegenstände gemäß seien, Gegenstände von – wie man es (nicht in den Worten Herders) umformulieren kann – gesteigerter Materialität.

Die aus der Tradition der Stilforschung kommende Form intensiver Beschäftigung mit dem visuellen Befund griechischer Plastik, welche ich wie gesagt als eine eigene Art des intensiven Materialitätsbezugs bezeichnen möchte, ist in den letzten Jahrzehnten verstärkt in die Kritik geraten, gilt sie doch teilweise als ästhetizistische Überhöhung und (v. a. bezüglich der jüngeren oben angesprochenen Forschungen) als hermeneutische Überlastung der Kategorie des Stils und der Methode der Formanalyse. Auch die intellektuellen Grundlagen dieser Form der nahsichtigen Hinwendung zum plastischen Befund von griechischer Skulptur mit der wichtigen Rolle, die Herder dafür spielte, hat heute sicherlich keine so direkte Relevanz für den wissenschaftlichen Diskurs mehr. Wenn es um die Klärung von konkreteren Fragen der typologischen und zeitlichen Einordnung, der Rekonstruktion antiker Befunde oder der Herstellungstechnik geht, ist das Vertrauen der klassisch archäologischen Plastikforschung in den Mehrwert genauester Analyse des materiellen Befundes allerdings fast ungebrochen. Auch hierfür einige Beispiele: (1) Auf das Jahrzehnt präzisierte Datierungen von Statuen oder ihrer Fragmente, welche zumeist einzig auf Stilchronologie beruhen, sind in der archäologischen Forschungsliteratur weiterhin die Regel, sei es, dass die jeweiligen Autoren auch selbst noch an der Weiterentwicklung stilchronologischer Reihen mitwirken, sei es, dass sie lediglich die Datierungen weiterverwenden, welche aus derartigen Forschungen früherer Epochen der Klassischen Archäologie erschlossen wurden und sich zwischenzeitlich durch stete Wiederholung den Status vermeintlicher objektiver Fakten ‚ersessen' haben.[8] (2) Eine andere Kategorie von Fragen, mit welchen sich die Plastikforschung traditionell intensiv beschäftigt, betrifft Typengeschichte und -tradierung. Eine zugespitzte Form derartiger Forschungen stellt die sog. Kopienkritik dar, mithilfe derer (im Zweifel griechische) Originale auf der Grundlage von (im Zweifel römischen) Kopien rekonstruiert und für die Geschichte der griechischen Plastik – wie es heißt – wiedergewonnen werden sollen. Diese frühere Königsdisziplin der Plastikforschung ist freilich in den letzten Jahrzehnten auch stark in die Kritik geraten,[9] doch gilt hier das Gleiche, was für die eben erwähnten

---

in der griechischen Plastik, siehe Dietrich 2019a, 24–31. Zu Herders Theorie der Plastik im Kontext der kunsttheoretischen Reflektion in der 2. Hälfte des 18. Jhs.: Mülder-Bach 1998, 49–102.

8 Dies sei nicht missverstanden als eine prinzipielle Kritik an der Stilchronologie, welche für die Plastikforschung sicher unverzichtbar ist und bleiben wird.

9 Eine relativ frühe kritische Position gegenüber der lange geübten Praxis, über griechische Statuen auf Grundlage von römischen, jedoch als Kopien verstandenen Statuen zu sprechen, findet sich bei der prominenten Plastikforscherin B. Ridgway 1984, insbes. 6–11. Für eine zusammenfassende Darstellung

Stilchronologien gilt: Selten sind diejenigen wissenschaftlichen Darstellungen der griechischen Plastik, die gänzlich darauf verzichten, sich mit lediglich aus römischen Kopien erschlossenen Werken zu befassen. Wie sollte man schließlich eine Geschichte der griechischen Plastik schreiben, in der weder die Tyrannenmörder, noch der Diskobol des Myron, noch der Doryphoros und der Diadoumenos des Polyklet, noch die Aphrodite von Knidos abgebildet werden?[10] Zahlreiche Forschungsergebnisse der Kopienkritik werden *de facto* also weiterhin akzeptiert und fließen in neue wissenschaftliche Diskurse um die griechische Plastik ein.[11] (3) Es werden jedoch nicht nur mit nahsichtiger Analyse des materiellen Befunds verbundene Forschungsansätze der Vergangenheit mehr oder weniger unausgesprochen weitertradiert. Auch weitgehend neue Fragestellungen und Forschungsansätze setzen methodisch auf genaueste Materialanalyse. Dies gilt etwa für das sich dynamisch entwickelnde Feld der Erforschung der Farbigkeit griechischer Plastik, bei der genaue Materialbeobachtung mehr denn je von zentraler Bedeutung ist, nun jedoch unter vermehrter Zuhilfenahme naturwissenschaftlicher Analysemethoden.[12] (4) Ähnliches ließe sich zu einem weiteren Bereich der Plastikforschung sagen, der in der jüngeren Vergangenheit zu zahlreichen Publikationen geführt hat: die Erforschung antiker Herstellungstechniken, welche ebenso auf genauester Beobachtung am materiellen Befund basiert und stark auf naturwissenschaftliche Analysemethoden zurückgreift.[13]

---

der Problematik aus Sicht rezenter Forschung siehe Marvin 2008, 121–167. Eine Kompromissposition zwischen der (anglo-amerikanischen) Radikalkritik am Konzept der römischen Kopie eines griechischen Originals und der traditionellen (deutschen) Plastikforschung nimmt der Sammelband Junker/Stähli 2008 ein. Für eine Forschungsgeschichte zu dem Konzept siehe Anguissola (2012), 25–66.

10 Mit lediglich vier abgebildeten römischen Kopien (vom Autor allerdings unverbindlicher als „Roman versions“ bezeichnet!) zur Illustration verlorener griechischer Statuen (Tyrannenmörder, Doryphoros, Aphrodite von Knidos und Tyche von Antiochia) kommt R. Neer diesem Ziel in seinem Überblicksbuch zur griechischen Kunst und Archäologie zumindest sehr nahe: Neer 2012. Auf nur drei Abbildungen von Kopien (Doryphoros, Aphrodite von Knidos und Sokratesporträt) kommt R. Osborne in seinem Überblickswerk zur archaischen und klassischen griechischen Kunst, allerdings mit der Folge, dass in seiner Darstellung die Vasenmalerei gegenüber der Skulptur äußerst überrepräsentiert ist: Osborne 1998. Keinerlei Anstalten, das relative Gewicht der Kopien gegenüber den Originalen zu reduzieren, macht dagegen die von P. C. Bol herausgegebene *Geschichte der antiken Bildhauerkuns*t: Bol 2002–2010.

11 Typengeschichte kann jedoch auch für sich genommen zum Thema aktueller Forschung gemacht werden, wie etwa im rezenten Sammelband Boschung 2014, welcher im Rahmen des Kölner Internationalen Kollegs „Morphomata“ entstanden ist.

12 Siehe etwa Brinkmann 2003. In diesem naturgemäß oft museumsbasierten Forschungsfeld haben sich insbes. zwei Museen in den letzten Jahrzehnten besonders hervorgetan: die Münchner Glyptothek (siehe z. B. den Ausstellungskatalog Brinkmann/Scholl 2010) und die Kopenhagener Ny Carlsberg Glyptotek (siehe den Ausstellungskatalog Østergaard 2014). Zur Farbigkeitsforschung siehe auch die reiche Bibliographie auf der Projektseite des von Kopenhagener „Tracking Colour“-Projekts: http://www.trackingcolour.com/bibliography (Stand: 19.07.2018).

13 Siehe z. B. die Forschungen von C. Mattusch zur antiken Bronzeplastik (Mattusch 1996) oder die Forschungen von M. Pfanner zur Herstellungstechnik römischer Porträts (Pfanner 1989).

Die hier zusammengetragenen Beispiele sind äußerst heterogen: Stilanalyse in der Tradition der ‚Wiener Schule' und die Beprobung antiker Bronzeplastik zur Bestimmung von Legierungsverhältnissen und Herkunft der verwendeten Rohstoffe sind offensichtlich nicht ein und dasselbe. Gemeinsam ist diesen Methoden der Plastikforschung jedoch die Zuversicht, dass eingehende Beschäftigung mit dem Material – geleistet durch das ‚einfühlende Sehen' des Stilforschers der 20er Jahre des 20. Jhs. oder geleistet durch den ‚objektiven' naturwissenschaftlichen Apparat – zu neuen Erkenntnissen von weitreichender Bedeutung führen werde. Diese Zuversicht hat sich seit der Abwendung der klassisch archäologischen Plastikforschung vom Konzept des ‚autonomen Kunstwerks' und ihrer Hinwendung zum ‚Bildwerk im Kontext' ausgeweitet auf die räumliche Umgebung antiker Statuen: ihren Aufstellungskontext, welchen man spätestens seit dem letzten Drittel des 20. Jhs. mit derselben genauen Befundbeobachtung zu erschließen bemüht ist, mit der man zuvor den visuellen Befund der Statuen selbst untersucht hatte.[14] Auch wenn die hier als Beispiele angesprochenen Forschungsansätze im Einzelnen nicht unbedingt alle gleichermaßen überzeugen, so ist Zuversicht bezüglich des heuristischen Mehrwerts eingehender Beschäftigung mit dem Material freilich Kernbestandteil der Archäologie als kulturwissenschaftlicher Methode und sollte daher unbedingt beibehalten werden.

II Verweigerte Materialität: Statueninschriften in der Plastikforschung

Ein Element griechischer Plastik blieb bei dieser dezidierten Hinwendung zum Material jedoch weitgehend außen vor: die Inschriften, mit denen, wenn nicht alle, so doch sehr zahlreiche griechische Statuen verbunden waren.[15] Nicht, dass man diese Quellengattung bei der Sammlung aller verfügbaren Information vergessen hätte! Schon relativ früh in der Entwicklung von Klassischer Archäologie als wissenschaftlicher Disziplin wurden Statueninschriften systematisch zusammengetragen und für die Plastikforschung verfügbar gemacht, wie es unten noch näher ausgeführt werden soll.[16] Doch zuvor sei noch darauf verwiesen, dass die kunsttheoretischen Debatten des späten 18. Jhs. und insbesondere Herders Entwurf der *Plastik* auch von entscheidender Bedeutung waren für den Ausschluss der Statueninschriften aus der intensiven Beschäftigung mit dem materiellen Befund von griechischer Plastik – und dies in mindestens zwei Hinsichten:

---

14 Produkt der v. a. seit den 80er Jahren intensiven Forschungen in diesem Bereich ist etwa die Zusammenschau verfügbarer Information zu Aufstellungskontexten antiker Plastik in Stemmer 1995.

15 Ein Sammelband zur Materialität von Inschriften in der klassischen Antike, welches thematisch unmittelbar mit diesem Buch zusammenhängt, war zum Zeitpunkt der Manuskriptabgabe leider noch nicht verfügbar: Petrovic/Petrovic/Thomas 2018.

16 Zur Geschichte der Statueninschriftencorpora siehe *DNO* I, XXXVI–XLIII.

Dies betrifft zunächst das allgemeine Verhältnis von Bild und Text. Die klassizistische Kunsttheorie begründete nun auf ganz grundsätzlicher Ebene eine Trennung beider und ließ bestehende Gräben zwischen beiden Medien erheblich tiefer werden. So hatte Lessings *Laokoon* im Zusammenhang mit der darin zugrunde gelegten Antithese zwischen Dichtung und Malerei bereits soweit als möglich den Ausschluss sprachähnlicher Ausdrucksmittel aus dem Medium der Bilder gefordert. Innerhalb dieser neuen Rhetorik im *paragone* der Künste waren die Statueninschriften wahrlich nicht dazu prädestiniert, eine wichtige Stellung im Diskurs um griechische Plastik einzunehmen. Herders Charakterisierung der Plastik als einer auf das ‚Körperhafte', Tastbare, Einfache gerichteten Kunst führte nun jedoch für diese spezifische Bildgattung zu einer Radikalisierung von Lessings Forderung: Plastik wird zum absoluten Antipoden der Sprache.[17]

Ein zweiter Aspekt betrifft weniger die seit dem 18. Jhs. verstärkte Tendenz zur Trennung von Bild und Text (und damit eine allgemein *mediale* Dimension) als die von Herder zugrunde gelegte Auffassung vom ‚Plastischen' und dem allem, was hiervon auszuschließen sei (und damit, wie gleich deutlich werden wird, eine spezifisch *materiale* Dimension). Im Rahmen seiner Unterscheidung von Gegenständen, die für das Auge (mithin für die Malerei), und solchen, die für das Gefühl/den Tastsinn (mithin für die Plastik) bestimmt seien, begründet Herder für die Skulptur nämlich einen absoluten ästhetischen Vorrang des plastischen Modellierens von Volumina gegenüber der graphischen Gestaltung von Oberflächen.[18] Dieser den modellierten Volumina eingeräumte ästhetische Vorrang zieht sich durch die gesamte klassisch archäologische Forschungsliteratur zur griechischen Plastik, solange zumindest, wie sich Autoren überhaupt ästhetische Urteile erlauben. Am deutlichsten äußert sich diese ästhetische Ideologie des ‚Plastischen' wohl am Beispiel der traditionellen Geringschätzung des reichen Oberflächenschmucks archaischer Plastik mit ihren zahlreichen linear in die Oberfläche eingetragenen Faltenzügen ohne eigenes plastisches Volumen.[19] Wenn es nun schon ‚zu graphisch' gestaltete Faltenzüge schwer haben, im wissenschaftlichen Diskurs um griechische Plastik als ästhetische Gestaltungsmittel ernst genommen zu werden, um wieviel schwerer haben es dann die Inschriften, welche mehr als jedes andere Element eines griechischen statuarischen Monuments als Inscription in die Oberfläche aufgefasst werden können? Statueninschriften werden innerhalb der wertenden Gegenüberstellung von graphischen und plastischen Gestaltungsmitteln in der griechischen Plastik naturgemäß zum ästhetischen

---

17 Siehe hierzu Dietrich 2018a, 23–26. Grundlegend zur Unterscheidung von Dichtung und Malerei in Lessings *Laokoon* (Lessing 1766; für eine moderne Standardausgabe siehe Lessing 1965) weiterhin Mitchell 1986, 95–115. Für eine rezente Auseinandersetzung mit Lessings *Laokoon* siehe den Sammelband Lifschitz/Squire 2017. Für eine Auseinandersetzung im Rahmen altertumswissenschaftlicher Diskussionen siehe Giuliani 2003; Squire 2009, 97–111.

18 Siehe hierzu ausführlich Dietrich 2019a, 24–26.

19 Siehe hierzu spezifisch Dietrich 2017a, 274–281.

Antipoden dessen, was zum Bereich des ‚Plastischen' zu rechnen ist – und dies aufgrund einer Eigenschaft, die mit der Weise ihres Auftrags in die steinerne Oberfläche des Monuments zu tun hat und somit unmittelbar die Materialität von Inschriften betrifft.[20]

Nun wird man zurecht behaupten können, dass derartige Diskurse um die ästhetische Wertigkeit verschiedener Gestaltungsmittel in der klassisch archäologischen Plastikforschung schon seit mehreren Jahrzehnten keine nennenswerte Rolle mehr spielen, ebenso wie die Frage, was ‚gute Plastik' sei, nicht mehr als wissenschaftliche Frage gilt.[21] Die Abwendung von Fragen der Ästhetik in der Klassischen Archäologie in den 70er und 80er Jahren des 20. Jhs. müsste das Verdikt, welches Inschriften aus dem Bereich des ‚ästhetisch Relevanten' in der griechischen Plastik ausgeschlossen hatte, schlicht irrelevant werden lassen, und mehr noch: Die gleichzeitige Hinwendung zu Fragen der Semantik eröffnete den Statueninschriften, so sollte man meinen, mit den darin möglicherweise zu findenden Informationen zur Bedeutung der entsprechenden Statuen sogar die Gelegenheit, ins Zentrum des Interesses von Plastikforschung zu rücken. Wenn dies dennoch nicht im zu erwartenden Ausmaß geschehen ist, so hat dies zum Teil sicherlich mit dem oftmals erstaunlich geringen Informationsgehalt der Inschriftentexte zu tun. Ein anderer und entscheidenderer Grund hat jedoch mit bestimmten Strukturen und Formen der wissenschaftlichen Erfassung und Publikation von Statueninschriften zu tun, wie sie sich in der Zeit der Institutionalisierung der Klassischen Archäologie als Wissenschaft an den Universitäten des späteren 19. Jhs. herausgebildet hatten, und die sich als deutlich langlebiger erwiesen als die für diese Art und Weise der wissenschaftlichen Vorlage des Materials ursprünglich verantwortlichen Forschungsansätze. Mit der Weise, wie Statueninschriften in der archäologischen Forschungsliteratur präsentiert werden, soll sich der nun folgende, forschungsgeschichtliche Abschnitt beschäftigen. Der Fokus wird also nicht wie für Forschungsgeschichten üblich auf den über Statueninschriften gemachten Aussagen liegen, sondern auf der Gestalt, in welcher Statueninschriften in den wissenschaftlichen Publikationen der Plastikforschung präsentiert werden. Ein solcher Fokus nicht auf der *Diskursgeschichte*, sondern auf der *materiellen Kultur* der archäologischen Plastikforschung, entspricht der allgemeinen Schwerpunktsetzung dieser Monographie auf Fragen der Materialität von Inschriften in der griechischen Plastik.

---

20 Zu den materiellen Eigenschaften des Einmeißelns griechischer Inschriften siehe Berti/Keil/Miglus 2015, 507–510.

21 Als Ausnahme von der allgemeinen Zurückhaltung in Bezug auf Qualitätsurteile bei der wissenschaftlichen Bearbeitung von antiker Plastik kann der kurze Sammelband Giuliani 2005 gelten, der den durchaus provokanten Titel *Meisterwerke der antiken Kunst* trägt, ohne dass die Autoren der einzelnen Artikel den Pfad einer spezifisch wissenschaftlichen Diskussion verlassen würden. Freilich wird in Giuliani 2005 kein allgemeingültiges Konzept ästhetischer Qualität zugrunde gelegt, sondern jedem besprochenen Werk und jedem/r Autor/in steht es zu, die jeweils erreichte spezifische Meisterschaft auf je eigene Weise zu definieren.

III Statueninschriften in der ‚materiellen Kultur' der Plastikforschung

Die systematische wissenschaftliche Erfassung und Vorlage von Inschriften griechischer Plastik, welche man seit dem letzten Drittel des 19. Jhs. unternahm, geschah bezeichnenderweise nicht etwa von Seiten vornehmlich mit epigraphischen Quellen arbeitenden und historisch interessierten Altertumsforschern, sondern eher von Seiten von Kunst-Archäologen. Diese interessierten sich entsprechend v. a. für solche Inschriften, die unmittelbar Bildhauer thematisieren, mithin für sog. Künstlersignaturen. Dies gilt bedingt bereits für Gustav Hirschfeld, dessen *tituli statuariorum sculptorumque Graecorum* von 1871[22] durch das anwachsende Material aus den Grabungen in Olympia, Delphi und auf der Athener Akropolis schnell überholt war, noch mehr aber für Emanuel Löwy,[23] dessen größer angelegte *Inschriften griechischer Bildhauer* von 1885[24] dann längere Zeit Bestand hatten und im Folgenden einer exemplarischen Untersuchung unterzogen werden sollen.

Der bedeutende Archäologe Löwy, dessen postume Bekanntheit weit hinter der seines Schülers Ernst Gombrich[25] oder der seines Freundes Sigmund Freud zurückgeblieben ist, hat sich neben seinem Corpus der Künstlersignaturen, auf das wir gleich noch näher zu sprechen kommen werden, v. a. durch ein ebenso knappes wie geniales Werk verewigt, welches auf 60 Seiten nicht weniger als *Die Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst*[26] behandelt – wobei mit Naturwiedergabe nicht die Wiedergabe der Landschaft o. Ä. gemeint ist, sondern die naturgemäße Wiedergabe der äußeren Wirklichkeit in den verschiedenen Medien der griechischen Kunst, der zweidimensionalen Zeichnung, der dreidimensionalen Skulptur und dem Zwitter zwischen beidem, dem Relief. Es sind folglich betont kunsttheoretische, auf die formalen Grundprinzipien der griechischen Kunst abzielende Fragen, welche Löwy (ganz im Sinne der ‚Wiener Schule') umtrieben. Im Rahmen eines so gelagerten Interesses hat die aufwendige Sammlung von Statueninschriften in seinem Corpus der *Inschriften griechischer Bildhauer* eher den Charakter von Vorarbeiten, die nicht um ihrer selbst willen geschehen, sondern als Mittel zu einem höheren Zweck dienen sollen: der Erforschung der griechischen Kunst! Diese Ausrichtung des Werks wird am Schluss des Vorworts explizit hervorgehoben, wobei sich Löwy gleichzeitig über die entbehrungsreiche Arbeit äußert, bei der das, worum es letztlich gehe, die Bildwerke, allermeist nicht vorhanden sei. Obgleich er sich im Sinne wissenschaftlicher Quellenvorlage intensiv um die Beschaffung von Faksimiles bemüht, die meist auf Grundlage von

22 Hirschfeld 1871. Zu Hirschfelds Corpus siehe *DNO* I, LII.
23 Einen gewissen Mangel an spezifisch epigraphischer Kompetenz konzediert der auf Kunst-Archäologie ausgerichtete Autor im Vorwort selbst: Löwy 1885, IV.
24 Löwy 1885. Zu Löwys Corpus siehe *DNO* I, LII–LIII.
25 Zur Wichtigkeit E. Löwys für E. Gombrich siehe Wolf 1998.
26 Löwy 1900.

Abklatschen,[27] manchmal von Fotografien hergestellt wurden, in anderen Fällen von anderen Publikationen (insbes. von der Olympia-Grabungspublikation) übernommen wurden, sind ihm die Inschriften offensichtlich nicht von ästhetischem oder allgemein wissenschaftlichem Eigeninteresse. Vorrangiges Ziel der mitgelieferten Faksimiles war vielmehr neben der so gegebenen Möglichkeit, vorgeschlagene Inschriftenlesungen zu überprüfen, die paläographische Datierung der Inschriften, welche für das Ziel der Erarbeitung einer Künstlergeschichte natürlich von zentraler Wichtigkeit war.

Ein weiteres bezeichnendes Charakteristikum von Löwys Corpus-Werk ergibt sich bereits aus seinem Titel. Das, was man heute wohl neutraler als Statueninschriften bezeichnen würde, firmiert hier als *Inschriften griechischer Bildhauer*. Dies ist in mehrfacher Hinsicht vielsagend. Eine erste Hinsicht ist taxonomischer Natur und entgeht gerade deshalb leicht der kritischen Aufmerksamkeit, gilt Taxonomie doch (sehr zu Unrecht) als ‚vor-interpretatorische' erste Stufe der Bearbeitung, ohne deutungsbezügliche Brisanz. Die Bezeichnung von Statueninschriften als Bildhauerinschriften macht deutlich, dass es Löwy vorrangig um die in den Inschriften überlieferten Namen von Bildhauern ging, welche mittels der paläographischen Datierung chronologisch eingeordnet werden konnten und im besten Falle mit Nachrichten aus der schriftlichen Überlieferung bei Pausanias, Plinius und anderen antiken Autoren verbunden werden konnten. Dieser Fokus auf die Bildhauernamen hatte mehrere weitreichende Folgen für die Ordnung, in welcher das Material in seiner wissenschaftlichen Vorlage erschien: (1) Anstatt dass im Corpus zwischen Votivstatuen, Grabstatuen und Statuen in den öffentlichen Räumen der Agorai oder Gymnasien unterschieden würde – eine Unterscheidung, welche der Wortlaut der Inschriften meist problemlos ermöglicht hätte –, fielen diese Kategorien, welche man heute gemäß der Maxime kontextueller Analyse von Plastik deutlich unterschiedlich behandeln würde, in eins. (2) Die zahlreichen Statueninschriften, welche den Namen des Bildhauers *nicht* nennen, fielen aus dem Fokus des Corpus naturgemäß heraus.[28] Wie allgemein bei Corpuswerken bestand auch hier der Wunsch nach vollständiger Materialvorlage, in der idealiter auch solches berücksichtigt werden sollte, was zumindest potenziell in der Zukunft in Hinblick auf das Erkenntnisinteresse von Nutzen sein könnte. Entsprechend werden in einem Anhang[29] dennoch auch Inschriften aufgeführt, welche nicht sicher mit einem bestimmten Bildhauer verbunden werden können, dies nach der optimistischen Projektion des Autors jedoch auch nicht gänzlich auszuschließen sei. Dieses ausgesprochen ‚weiche' Kriterium ließ einige Statueninschriften in das Werk eingehen, bei denen der nüchterne Blick des heutigen Archäologen keinerlei positiven Hinweis auf eine Bildhauersignatur erkennen könnte. Dies ist der Fall bei der Weihung

27 Zur großangelegten Sammlung von Abklatschen durch Löwy siehe *DNO* I, LII.

28 Dass die große Mehrheit der Statueninschriften den Bildhauer nicht erwähnen, wird in Hurwit 2015, 101–143 (insbes. 106–111), immer wieder hervorgehoben.

29 Löwy 1885, 274–309.

Abb. 0.1: Repro aus Löwy 1885, 288: Inschriften-Faksimile zu Nr. 430.

der Nikandre im Apollon-Heiligtum von Delos, welche wohl nicht zuletzt aufgrund ihres Status als älteste bekannte großformatige Marmorplastik in einer Publikation, die der Geschichte der griechischen Kunst als Grundlage dienen sollte, nicht fehlen durfte (Abb. 0.1 und 3.1a–b). Für die von dem französischen Ausgräber der Statue Théophile Homolle vorgeschlagene Ergänzung des Inschriftentextes um ὁ δεῖνα ἐποίησε („soundso hat es gemacht")[30] gibt es am Befund keinerlei Veranlassung (mehr zu dieser Weihinschrift siehe unten Kapitel III, S. 147–193).[31] Die Wahl des Bildhauernamens als taxonomisches Kriterium zur Zusammenstellung des Corpus brachte also Dinge zusammen, die im materiellen Befund nur bedingt zusammen gehören – Votivstatuen, Grabstatuen, Statuen im öffentlichen Raum –, ebenso wie sie Dinge trennte, die besser beieinander geblieben wären – Statueninschriften mit Bildhauernamen und solche ohne Bildhauernamen, wiewohl es sich um zwei nebeneinander existierende Optionen der Beschriftung von statuarischen Bildwerken handelte (siehe hierzu unten Kapitel I, S. 55–58).

Eine zweite Hinsicht, unter der Löwys Titelgebung für seinen Corpus vielsagend ist, betrifft weniger die Taxonomie des Materials im engeren Sinne als eine darin implizierte Vorstellung dessen, was Statueninschriften sind. Indem Löwy diese nämlich als *Inschriften griechischer Bildhauer* bezeichnet, bringt er sie in die Nähe von Künstlersignaturen, wie wir sie aus rezenteren Epochen der Kunstgeschichte kennen: die Namen, mit welchen die Künstler ihre Werke selbst signieren. Eine neutrale Bezeichnung als Statueninschriften hätte eine andere anachronistische Parallele auf den Plan gerufen: die Museumsbeschriftung, in welcher dem im Museum ausgestellten Kunstwerk ein Künstlername und ein Titel beigeschrieben wird.[32] Zwischen diesen beiden aus dem Museum des 19. Jhs. her bekannten kunstwerkbezogenen ‚Textgattungen' (Künstlersignatur und Museumsbeschriftung), welche sich als moderne *comparanda* für die griechische Statueninschrift angeboten hätten, wählte Löwy also diejenige, welche autographischen Charakter hat. In den meisten Fällen wird dies,

30 Homolle 1879.

31 Folgerichtig wird die Weihung der Nikandre im Corpus der Bildhauersignaturen von J. Marcadé, welches Löwy 1885 ersetzen sollte, leider jedoch unvollständig geblieben ist, nicht mehr berücksichtigt: Marcadé 1957.

32 Zur Museumsbeschriftung als moderne Kontrastfolie für die Stellung des Geschriebenen in der archaischen Plastik, siehe Dietrich 2017a, 273 f.

wie wir heute mit hoher Wahrscheinlichkeit sagen können, auf antike griechische Bildhauerinschriften gar nicht zugetroffen haben. Das konkrete Einmeißeln von Inschriften wird in der Regel eher Aufgabe auf das Einmeißeln von Inschriften spezialisierter Steinmetze gewesen sein.[33] Ob die Inschriften nun vom jeweiligen Bildhauer eigenhändig eingemeißelt wurden oder nicht, war Löwy vermutlich einigermaßen gleichgültig, zumindest gemessen an seiner allgemeinen Gleichgültigkeit gegenüber ästhetischen Gesichtspunkten und einem möglichen ‚Kunstcharakter' der Inschriften. Entscheidend für die Zielsetzungen von Löwy war wohl eher die Arbeitshypothese, dass die Statueninschriften eine Quelle für die Geschichte der Kunst und der Künstler seien und nicht etwa (bei Betonung der Instanz der Stifter in den Inschriften) eine Quelle für die Geschichte ihrer Auftraggeber, der untereinander konkurrierenden Oberschicht innerhalb der Poleis, oder gar (bei Betonung der Weiheformeln in den Inschriften) eine Quelle für die Geschichte heidnischer Religiosität. Für die Aufrechterhaltung dieser Arbeitshypothese war es in erster Linie wichtig, dass die Bildhauer für den Textinhalt der Inschriften verantwortlich waren. Auch wenn man dies heute eher bezweifeln würde,[34] macht sich Löwy diesbezüglich kaum Sorgen. Wahrscheinlich hielt er es schlicht für selbstverständlich, dass die Künstler, welche die Statuen herstellten, auch für den Wortlaut der Inschriften verantwortlich waren.

Ein letztes Charakteristikum von Löwys *Inschriften griechischer Bildhauer,* welches hier hervorgehoben werden soll, betrifft die Gestalt der mitgelieferten und unter großem Aufwand beschafften und hergestellten Faksimiles der Inschriften: Wiewohl sie eine große dokumentarische Genauigkeit an den Tag legen, was die Form der Buchstaben, ihre Reihung und die Zeilengliederung betrifft, enthalten sie nur in relativ wenigen Ausnahmefällen visuelle Informationen über die Positionierung der Inschrift auf dem materiellen Schriftträger. Letzteres ist v. a. dann der Fall, wenn er für die Illustration der Inschrift auf bereits publiziertes Material zurückgreifen konnte, wie etwa bei zahlreichen aus der großen Olympia-Grabung stammenden Statuenbasen. So bietet die beigegebene Abbildung für die olympische Siegerstatuenbasis des

33 Dass griechische Bildhauersignaturen (in der Regel vom Typ ὁ δεῖνα ἐποίησε [„soundso hat es gemacht"]: siehe *DNO* I, XXX–XXXI) nicht zwangsläufig vom Bildhauer selbst eingemeißelt wurden, dies in vielen Fällen sogar nachweislich *nicht* der Fall ist, hat die Forschung schon lange erkannt. Siehe jüngst Hurwit 2015, 141f., mit eher negativer Beantwortung der Frage nach dem autographischen Charakter von Bildhauersignaturen. Als im Wesentlichen unentscheidbar stellt Klaus Hallof die Frage dar (*DNO* I, XXXI). Siehe zu der Frage auch Kaczko 2009, Anm. 1 (mit weiterer Literatur). Für die Existenz von auf Inschriften spezialisierten und in staatlichem Auftrag arbeitenden Steinmetzen im hellenistischen Athen besitzen wir positive Belege (siehe Tracy 1990, 1995 und 2003). Sicher keine Autographen stellen Töpfersignaturen in der attischen Luxuskeramik dar, waren es doch die Maler und nicht die Töpfer (bei denen es sich freilich auch um dieselbe Person handeln kann …), welche Inschriften auf Gefäße malten. Zu Bildhauersignaturen siehe auch Osborne 2010 (allerdings ohne Diskussion der Frage nach dem autographischen Charakter von Signaturen).

34 Dies wird wiederum in Hurwit 2015, 101–143, immer wieder hervorgehoben.

Abb. 0.2: Repro aus Löwy 1885, 43: Inschriften-Faksimile zu Nr. 50.

Kyniskos (Abb. 0.2),[35] deren Bekanntheit von der von Karl Purgold hergestellten Verbindung mit einer bei Pausanias erwähnten und von Polyklet geschaffenen Siegerstatue herrührt, mit der Draufsicht des Blocks gegenüber anderen Inschriften-Faksimiles einen erheblichen informativen Mehrwert. Doch war es Löwy bei der direkten Übernahme von Purgolds Zeichnung der Basisoberseite wohl weniger um diesen informativen Mehrwert gegangen als schlicht um Arbeitsökonomie. Schließlich bot diese Zeichnung bereits alles, worum es Löwy bei den sonst üblichen, reinen Inschriftentext-Faksimiles gegangen war, nämlich eine paläographisch auswertbare Wiedergabe des Inschriftentextes.

Dieses letzte Charakteristikum von Löwys Inschriften-Corpus macht sein relatives Desinteresse an Fragen der Materialität von Statueninschriften am unmittelbarsten deutlich. Schließlich gingen durch die Konzentration der Faksimiles auf den reinen Schriftzug der Zusammenhang und die materielle Gebundenheit der Inschrift an den Marmorblock verloren. Natürlich flossen manche wesentlichen Informationen zu den inschriftentragenden Basen auf anderem Wege in Löwys Corpus ein, etwa indem er im Text zu den einzelnen Inschriften die Maße der Inschriftenträger angibt, ebenso wie Informationen zu den dazugehörenden Bildwerken (zumindest dort, wo die Inschriftenträger sie z. B. in Form von Befestigungsspuren an deren Oberseiten lieferten). Doch stellten sich diese materiellen Aspekte des Befundes dem Nutzer des

35 Olympia, Museum 165; Löwy 1885, 42f., Nr. 50; Dittenberger/Purgold 1896, 256f., Nr. 149; Jeffery 1961, 208, 212, 216, Nr. 30; *CEG* I 383; *DNO* II, 473f., Nr. 1231 (mit reichen Literaturangaben). Das in Löwy 1885 abgebildete Faksimile ist übernommen von K. Purgold (*Archäologische Zeitung* 40 (1882), 190, Nr. 436).

Corpus eben in textueller, nicht in visueller Form dar, so dass etwa Fragen des Layouts der Inschriften auf dieser Grundlage nicht behandelt werden können. Den Inschriften wurde ganz offensichtlich kein Eigenwert in der visuellen und materiellen Gestaltung der statuarischen Monumente (oder in Löwys Kategorien gesprochen: der Kunstwerke) zugemessen.

Die intensive Fixierung der Klassischen Archäologie auf die Geschichte der griechischen Plastik und auf deren Künstlergeschichte, welche im Vorhergehenden manche reduktionistische Perspektive auf Statueninschriften in Löwys Corpus erklären konnte, gehört als Problem längst der Vergangenheit an und muss folglich heute nicht mehr korrigiert werden. Auch die angesprochenen Unzulänglichkeiten in der Dokumentation der Inschriften durch die Faksimiles in Löwys Corpus sollten ein gutes Jahrhundert nach der Etablierung der Fotografie als maßgeblichen Mediums der bildlichen wissenschaftlichen Dokumentation und ihrer Verbilligung in Herstellung und Druck kein Thema mehr sein, das einer längeren Erörterung bedürfte. Ein Blick auf die weitere Entwicklung der Statueninschriften im Rahmen der Plastikforschung zeigt jedoch, dass die spezifischen wissenschaftlichen Interessen von Löwy und seiner Zeit mitsamt ihrer inhärenten Beschränkungen zwar einer fernen Vergangenheit angehören mögen, sich bestimmte Strukturen der wissenschaftlichen Aufarbeitung und Verfügbarmachung von Statueninschriften in Text und Bild für die Zwecke der Plastikforschung jedoch in einer erstaunlichen Konstanz über die Zeit hinweg gehalten haben. Wurden im epigraphischen Corpus der *Inscriptiones Graecae* Statueninschriften mit Bildhauernamen ganz selbstverständlich gemeinsam mit solchen ohne Bildhauernamen gesammelt und vorgelegt, blieb es, wie wir sehen werden, in den für die Zwecke archäologischer Plastikforschung erstellten Corpora bis heute bei der Herausisolierung der Statueninschriften mit Bildhauernamen aus dem Gesamtbefund.

Das Corpus, welches Löwys Corpus unter Berücksichtigung der zwischenzeitlich erheblich erweiterten Befundbasis ersetzen sollte, wurde vom französischen Archäologen Jean Marcadé über ein halbes Jahrhundert später in Angriff genommen, kam jedoch nicht über die zwei ersten Bände hinaus. Im 1953 erschienenen ersten Band wurden in alphabetischer Reihenfolge sämtliche Bildhauerinschriften aufgeführt, welche in Delphi attestiert waren, wobei zu jedem Bildhauer sodann solche Inschriften angeführt wurden, die an anderen Orten der griechischen Welt zutage gekommen waren.[36] Selbiges wurde im zweiten Band von 1957 mit den Bildhauerinschriften fortgeführt, die auf Delos attestiert waren.[37] Das Ordnungsprinzip, welches

36 Marcadé 1953. Zu Marcadés Corpus siehe *DNO* I, LIII.

37 Marcadé 1957. Die Wahl von Delphi und Delos als topographische Ausgangspunkte für die Zusammenstellung der Künstlersignaturen erklärt sich einerseits durch die Tatsache, dass die französische Archäologie dort ihre wichtigsten Grabungsplätze in Griechenland hatte, andererseits durch die Tatsache, dass die hier meist erst nach Erscheinen von Löwys Corpus zutage getretenen Inschriften in dessen Corpus noch nicht erfasst waren.

eine topographische Ordnung nach Fundorten und eine alphabetische Ordnung nach Bildhauernamen miteinander verband, ist zweifellos sonderbar. Zwar füllt es durch die Wahl von Delphi und Delos als Ausgangspunkte der Sammlung die in Löwy 1885 gebliebenen Lücken, waren diese beiden topographischen Bereiche darin doch kaum repräsentiert. Marcadés zwei Corpusbände ließen sich insofern auch als Fortsetzung des topographisch gegliederten Corpus Löwy 1885 auffassen und verwenden, wozu sie durch Ausbleiben weiterer Bände schließlich auch geworden waren. Gemessen am eigenen Anspruch, Löwy 1885 nicht zu ergänzen sondern zu ersetzen, legte Marcadé allerdings den Fokus des Quellenkompendiums zu griechischen statuarischen Monumenten gegenüber Löwys topographisch-chronologisch geordnetem Corpus, in nochmals gesteigerter Form auf die alleinige Instanz des Künstlers. Die beigegebenen Abbildungen dokumentierten deutlich häufiger, als dies noch in Löwy 1885 der Fall gewesen war, die Oberseiten der Basen mit den Befestigungsspuren der darauf aufgestellten Statuen. Ein Grund hierfür wird auch im zwischenzeitlich erheblich leichter verfügbaren und kostengünstigeren Medium der Fotografie gelegen haben. Dass das Corpus durch die mitgegebenen Informationen zur Beschaffenheit der jeweils aufgestellten Statue in seinem Nutzen als Instrument der Plastikforschung erheblich gesteigert wurde, war sicherlich hochwillkommen, auch wenn Marcadé dies in seinem knappen Vorwort nicht eigens als Zielsetzung des Corpus betont.[38] Auch die Inschriften selbst wurden nun meist in Fotos (des Inschriftenträgers selbst oder eines Abklatsches) und nicht in (auf Grundlage von Abklatschen hergestellten) Abzeichnungen/Faksimiles abgebildet.

Während die Vorzüge des Mediums der Fotografie für die Dokumentation der Basenoberseiten mit den darin enthaltenen Informationen über die jeweiligen Statuen zu einem gewissen Maße genutzt wurden, wurde ein erheblicher dokumentarischer Mehrwert, den die Fotografie gegenüber dem Abklatsch bezüglich der Inschriften geboten hätte, *nicht* genutzt: Während es bei der Herstellung von Abklatschen durch die Größe des verwendeten Papiers technisch bedingte Limitierungen in der Größe der abzuklatschenden Fläche gibt und man den Abklatsch folglich auf die zu dokumentierenden Inschriftenzeilen zuschnitt, gibt es bei Fotografien keine derartige Limitierung, so dass es im Prinzip möglich ist, eine größer dimensionierte und nur zu einem kleinen Teil von Inschriftentext bedeckte Basis dennoch in Gänze zu fotografieren. Gesamtaufnahmen von Basen finden sich in Marcadés beiden Corpus-Bänden natürlich auch zuhauf. Dabei hatte Marcadé aber ganz offensichtlich kein Augenmerk darauf, dass die Inschriften auf derartigen Fotos auch zu gut erkennen sind: Mal ließen der Zufall des Lichteinfalls, die Qualität der Aufnahme und die Größe des Abdrucks die Inschrift sichtbar werden, oft nicht. Solange die Inschrift auf einem anderen, auf die Textzeilen zugeschnittenen und den materiellen Inschriftenträger ausblendenden Foto gut lesbar war, scheint dies den Autor nicht allzu sehr gestört

38 Marcadé 1953, avant-propos (ohne Seitenzahlangabe).

zu haben.[39] Wenn auch ein solches Foto der Inschrift (oder ihres Abklatsches) fehlte, dann gab es zumindest noch die Abschrift derselben. Auch dieser ‚worst case' kann nicht als übermäßig schlimm empfunden worden sein, wenn man es daran bemisst, wie häufig ebenjener Fall eingetreten war – deutlich häufiger jedenfalls als Einträge ohne beigegebenes Faksimile in Löwy 1885!

Die relative Wichtigkeit, welche Marcadé in seinem Corpus den verschiedenen Aspekten der Dokumentation zumaß – dem Inschriftenträger als solchem, den darauf unter Umständen befindlichen Befestigungsspuren der Statue, der paläographischen Gestalt der Buchstaben, der Positionierung der Inschrift auf der Basis und schließlich dem Inschriften*text* –,[40] wird besonders gut an den Abbildungen deutlich, welche dem Eintrag I,59 zu der von Kephisodot und Timarchos signierten Basis der Menanderstatue im Dionysos-Theater in Athen beigegeben wurden (Abb. 0.3a–b).[41] Drei Textabbildungen zeigen Fotos der Basis, welche eine klare Vorstellung vom Inschriftenträger als solchem vermitteln: Es handelt sich um eine hohe Orthostatenbasis, deren Oberseite ausgehöhlt ist.[42] Das grundsätzliche Verständnis, womit man es beim Inschriftenträger zu tun hat, mithin der Inschriftenträger als solcher, und die Erfassung der Informationen, welche die Oberseite über die zu rekonstruierende Statue (in diesem Fall: nicht) liefert, mithin ihr Quellenwert in Bezug auf die Statue, diese beiden Aspekte der Dokumentation stehen somit weiter oben in der Skala der ihr zugewiesenen Wichtigkeit. Die paläographische Gestalt der Buchstaben ist den beiden jeweils auf die entsprechenden Inschriftenzeilen zugeschnittenen Fotos im Tafelteil (hier Abb. 0.3b) zu entnehmen.[43] Wiewohl die Faksimiles aus Löwy 1885 diese Fotos

39 Eine interessante Parallele stellt hier L. H. Jefferys grundlegender Artikel zu den archaischen attischen Grabinschriften von 1962 dar, in welchem Fotos von Inschriften grundsätzlich ebenfalls wie Abklatsche auf den Inschriftentext zugeschnitten sind und den Inschriftenträger somit ausblenden (Jeffery 1962).

40 Nicht berücksichtigt wird in dieser Auflistung der wesentliche Aspekt des Fundorts (bzw. des daraus u. U. zu erschließenden Aufstellungsorts), da dieser Aspekt in den Abbildungen des Objekts offensichtlich keinen Niederschlag finden kann. Marcadé nennt diesen jedoch wie immer im Begleittext. Die Basis befand sich zu seiner Zeit (wie Marcadé zumindest dachte) noch *in situ* in der östlichen Parodos des Dionysostheaters (zum Fundortort, der nur ungefähr dem anzunehmenden Aufstellungsort entspricht, siehe Papastamati-von Moock 2007, 280–282; zum anzunehmenden Aufstellungsort siehe ebd., 298–304).

41 Zu der Basis (weiterhin im Areal des Dionysostheaters befindlich, Inv. NK 279) und der zugehörigen Sitzstatue des Menander, siehe Studniczka 1904 (mit erstmaliger und noch heute gültiger Identifizierung des zugehörigen Menanderbildnisses; zur Basis S. 3–4); Fittschen 1991; Papastamati-von Moock 2007, v. a. 276–312; *DNO* III, 527 f., Nr. 2387 und 2388. Zur Inschrift (*IG* II/III^2 3777: Μένανδρος / Κηφισόδοτος Τίμαρχος ἐπόησαν) siehe neben Marcadé 1953 auch Löwy 1885, 87, Nr. 108 (mit Faksimile); Richter 1965, 225, Abb. 1519–1520.

42 Für die Diskussion um das richtige Verständnis dieser Maßnahme (späterer Eingriff, wie Marcadé meint, oder ursprüngliche Maßnahme zur Gewichtsreduktion?) siehe Papastamati-von Moock 2007, 287–290 (mit überzeugender Rekonstruktion einer Bronzestatue auf bronzener Plinthe).

43 Die Bildunterschrift zu diesen Fotos weist sie als Fotos von Abklatschen aus, was sichtlich nicht der Fall ist. Wiewohl ein solcher Fehler leicht passieren kann, ist dies ein Hinweis darauf, dass der

in ihrem paläographischen Dokumentationswert noch übertrafen, wird man den von Marcadé der Paläographie zugemessenen Wert auch eher höher einstufen.[44]

Die Positionierung der beiden Inschriftenzeilen auf der Vorderseite der Basis, mithin ihr Layout auf dem Schriftgrund, ist in ihren Grundzügen aus den sehr knappen Maßangaben insbesondere hinsichtlich des erheblichen Abstands zwischen dem Namen des Dargestellten und der Bildhauersignatur ebenfalls erschließbar. Zu erkennen ist davon in der beigegebenen Fotografie der Basisvorderseite (hier Abb. 0.3a, unten rechts) aber nichts.[45] Natürlich kann man nicht die Erwartung haben, dass in einem Corpus mit hunderten Einträgen jedes einzelne Foto hohen Qualitätsansprüchen genügt. Insofern es sich hier jedoch um ein Werk zweier prominenter Bildhauer[46] handelt, und das entsprechende statuarische Monument mit dem Porträt des Menander außerdem von Pausanias erwähnt wird,[47] wäre angesichts der allgemeinen Ausrichtung des Corpus auf die Künstlergeschichte der griechischen Plastik ein erhöhter in Kauf genommener Aufwand durchaus plausibel gewesen. Wenn dies hier bezüglich der Sichtbarmachung der Inschrift auf der Fotografie der Basis dennoch nicht geschehen ist, dann weil es für Marcadé von relativ geringem dokumentarischen Wert war, den Inschriften im Verbund mit ihrem Schriftträger Sichtbarkeit zu verleihen.

Doch ging damit überhaupt etwas verloren, was visuell zu dokumentieren wichtig gewesen wäre? Aus der Perspektive von Marcadé und seinen anvisierten Lesern wohl nicht. Das Wesentliche lag schließlich im Inschriften*text*, während die Lesung derselben an der Basis nur der mühsame Weg zur Erstellung des Inschriftentextes war, welchen man sich in gänzlich unstrittigen Fällen wie diesem auch ersparen konnte, zumal die Aufgabe der Lesung der Inschrift (mehr noch als zu Löwys Zeiten) in den Zuständigkeitsbereich der Epigraphiker fiel. Entsprechend der zentralen Zielsetzung von Marcadés Corpus, alle archäologisch überlieferten Bildhauerinschriften zu sammeln und für die Erarbeitung der Geschichte der griechischen Plastik leicht

---

Unterschied zwischen der Basis und ihrem Abklatsch – welcher unter dem Gesichtspunkt der Materialität ein entscheidender ist – für Marcadé von eher marginaler Bedeutung war.

44 Einschränkend sei hier aber nochmals darauf verwiesen, dass für die paläographische Bewertung geeignete Abbildungen bei Marcadé deutlich häufiger fehlen als bei Löwy. Zwei mögliche Gründe möchte ich hierfür vorschlagen: (1) Möglicherweise galten die Grundlagen der paläographischen Datierung um die Mitte des 20. Jhs. bereits als gefestigt, so dass nicht an jeder Stelle Gelegenheit zur Überprüfung gegeben werden musste. (2) Die Kompetenz zur paläographischen Datierung war zur Abfassungszeit von Marcadés Corpus noch mehr, als dies bereits im späten 19. Jh. der Fall war, in den alleinigen Kompetenzbereich der Epigraphiker gerückt, so dass eine systematische Vorlage paläographisch nutzbarer Abbildungen dem Archäologenpublikum, an das sich das Corpus wendet, möglicherweise einen geringeren Mehrwert versprach.

45 Man vergleiche hiermit die Gesamtaufnahme derselben Basis in Richter 1965, Abb. 1518, für deren Aufnahme man einen Sonnenstand abgepasst hatte, welcher den Inschriften durch günstiges Streiflicht erheblich bessere Sichtbarkeit verlieh.

46 Zu beiden Bildhauern, den Söhnen des Praxiteles, gibt es zahlreiche antike Schriftquellen. Siehe *DNO* III, 518–540, Nr. 2378–2402.

47 Paus. I.21.1.

Face supérieure et côté droit.

Face latérale gauche.

Face antérieure.

Abb. 0.3a: Repro aus Marcadé 1953, Textabbildungen zu I,59.

Abb. 0.3b: Repro aus Marcadé 1953, Taf. X.7.

auffindbar und verfügbar zu machen – eine Zielsetzung, die Marcadé mit Löwy gemein hatte, – besaß das mühsam zu entziffernde *Geschriebene* auf der Basis keinerlei intrinsischen Mehrwert gegenüber dem Inschriften*text*, welcher gemäß den Konventionen epigraphischer Arbeit mit eingebrachten Worttrennungen, orthographischen Anpassungen und Akzentsetzungen in ein ‚ordentliches' Griechisch überführt worden war und so vollkommen mühelos lesbar war.

Bezüglich der oben genannten verschiedenen Aspekte der Dokumentation kann zusammenfassend Folgendes festgehalten werden: (1) Entscheidend am Inschriftenträger war seine allgemeine Gestalt (‚Worum geht es überhaupt?'). Was bei Löwy an allgemeiner Information noch weitgehend über den Text zur jeweiligen Inschrift transportiert wurde, wurde nun durch die unproblematischere Beigabe einer Fotografie sofort ersichtlich. (2) Besonders wichtig war die Basen-Oberseite mit dem möglichen Aufschluss über die Art der Statue. In diesem Bereich ging Marcadé durch beinahe systematisch mitgelieferte Fotos deutlich über Löwy hinaus. (3) An der paläographischen Gestalt der Buchstaben war der Aufschluss zur Datierung wichtig, ebenso wie die Überprüfbarkeit der Lesung. Beides hatte aber gegenüber Löwy 1885 an Bedeutung eingebüßt, da es sich um Dinge handelte, die mehr und mehr im alleinigen Kompetenz- und Zuständigkeitsbereich der Epigraphik lagen. Bedenkt man, dass die nun so zahlreichen Fotos von Basenoberseiten für deren Deutung in erster Linie an archäologische Kompetenz appellierte, war Marcadés Corpus in seiner Ausrichtung gegenüber Löwy 1885 archäologischer und weniger epigraphisch geworden. (4) Die Positionierung und das Layout der Inschrift auf dem Inschriftenträger waren *nicht* entscheidend, insbesondere wenn die Lesung der Inschrift insgesamt unstrittig war. (5) Am Inschriftentext war schließlich sein Informationsgehalt entscheidend (‚Kephisodot und Timarchos waren die Bildhauer, Menander der Dargestellte.').

Die ersten vier Aspekte dokumentieren materielle Qualitäten der Basis (1–2) und ihrer Inschrift (3–4). Der fünfte Aspekt, der Inschriftentext, dagegen bildet den Befund in einer von den materiellen Qualitäten 3–4 ‚gereinigten' Form ab, oder anders gesagt: Die Materialität der Inschrift verschwindet in ihrer Überführung in einen nach epigraphischen Editionsprinzipien erstellten Inschriftentext. Wichtig an der Materialität der Inschrift ist nur ihre Rolle als Prüfstein korrekter Lesung und Datierung. Die materiellen Qualitäten der Basis dagegen verschwinden *nicht*: Als materielle, einer nahsichtigen archäologischen Untersuchung harrenden Spur der ehemals darauf errichteten Statue bleibt sie im Zentrum des Interesses – denn die Bildwerke, die von den genannten Bildhauern geschaffen wurden, sind schließlich der Gegenstand der Geschichte der griechischen Plastik, welcher das Corpus als Quelle dienen soll. Die hervorragende Vorlage der attischen Statuen- und Stelenbasen archaischer Zeit aus dem Jahre 2000 mit ihren exzellenten Fotografien und technischen Beschreibungen der für die Rekonstruktion der Basen und der darauf aufgestellten Statuen/Stelen relevanten Details, mit welcher Konstantinos Kissas Jacob-Felschs Publikation von 1969 bezüglich des archaisch-attischen Materials ersetzt und eine höchst solide und brauchbare Grundlage für weitere Arbeiten bietet, bestätigt das so gelagerte Interesse der archäologischen

Forschung an den materiellen Aspekten der Basen noch für die rezente Forschung.[48] Gleichzeitig bestätigt sich darin auch, dass sich dieses Interesse für materielle Qualitäten der Basen nicht in ebensolchem Maße auf die Inschriften erstreckt. Wiewohl auch diese neben dem gegebenen Inschriftentext häufig in sehr guten Fotos vorgelegt wurden und folglich für die Erforschung ihrer Materialität erschließbar werden, liegt der Fokus in diesem Werk viel weniger auf dem epigraphischen Anteil dieser Monumente als noch in dem Kompendium der Akropolis-Votivinschriften, das Antony Raubitschek 1949 vorlegte.[49] An der Struktur und Form der systematischen wissenschaftlichen Erfassung und Vorlage von Inschriften griechischer Plastik, wie wir sie mit Marcadé 1953/1957 in Nachfolge von Löwy 1885 vorliegen haben, wiederholt sich also die anfangs skizzierte Grundstruktur: Klassisch archäologische Plastikforschung zeichnet sich zwar durch ausgesprochen materialitätsaffine Herangehensweise an ihre Befunde aus – doch nur was mittelbar oder unmittelbar die Bilder betrifft. Die Inschriften werden aus dem materiellen Befund griechischer Plastik vielmehr unter hohem Aufwand herausgelöst und auf ihre Textinformation reduziert.

Die Entmaterialisierung der Statueninschriften im Prozess ihrer wissenschaftlichen Vorlage und Nutzbarmachung für die Plastikforschung wurde in jüngster Vergangenheit noch eine Stufe weitergetrieben mit der Publikation des 2014 erschienenen *Neuen Overbeck*.[50] Dieses monumentale fünfbändige Corpuswerk ersetzt nach knapp 150 Jahren das Quellenkompendium, in welchem der Archäologe Johannes Overbeck nach Epochen, ‚Kunstlandschaften' und individuellen Künstlern geordnet sämtliche Passagen aus der antiken griechischen und lateinischen Literatur gesammelt hatte, welche auf Werke der bildenden Kunst und/oder ihre Künstler Bezug nehmen.[51] Unter diese *antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen* rechnete Overbeck auch Statueninschriften. Diese wurden denn auch weitgehend analog zu den literarischen Quellen vorgelegt, mit schlichter Wiedergabe des Inschriftentextes und ohne nähere Angaben zum Inschriftenträger.[52] Dass Inschriften unter vollständiger Auslassung materieller Aspekte wie literarische Quellen behandelt wurden, erklärt sich jedoch auch dadurch, dass die epigraphischen Quellen im ‚alten Overbeck' einen beinahe verschwindend geringen Anteil gegenüber den literarischen Quellen ausmachten.

48 Kissas 2000; Jacob-Felsch 1969.
49 *DAA*.
50 *DNO*, Band I–V.
51 Overbeck 1868. Zu früheren Schriftquellensammlungen zu den bildenden Künsten der Griechen siehe *DNO* I, XVII–XVIII.
52 So lautet etwa der Eintrag zur oben besprochenen Inschrift an der Basis des Menanderporträts vom Athener Dionysos-Theater in maximaler Kürze: „Inschrift aus dem Theater von Athen Bull. D. Inst. 1862. P. 163. Μένανδρος / Κηφισόδοτος Τίμαρχος ἐπόησαν." (Overbeck 1868, 256, Nr. 1337). Diesem Prinzip einer Vorlage von Inschriften als reine Texte ohne Informationen zum Inschriftenträger folgt in geradezu anachronistischer Manie noch Marion Muller-Dufeu in ihrem auf den ‚alten Overbeck' zurückgreifenden Quellenkompendium in französischer Sprache von 2002: Marion-Dufeu 2002.

Nicht so im *Neuen Overbeck*! Dieser soll nämlich nicht nur den ‚alten Overbeck' als Corpus der literarischen Schriftquellen ersetzen, sondern hat ebenso den Anspruch, Löwys Corpus der epigraphischen Schriftquellen zu aktualisieren.[53] So sinnvoll diese Richtungsentscheidung der Herausgeber unter Abwägung aller Aspekte auch sein mag,[54] so nivelliert sie doch zwei Quellengattungen von grundsätzlich unterschiedlichem Charakter. Denn so vielfältig die in der antiken Literatur zu findenden Passagen, die sich mit bildender Kunst beschäftigen, auch sein mögen – von den topographisch gegliederten und von Konkretheit gekennzeichneten Beschreibungen des Pausanias über die reiche epigrammatische und ekphrastische Literatur, die sich sowohl realen wie fiktiven Bildwerken widmet, bis hin zu den an einer Systematik der Materialien und Techniken orientierten Darstellungen der ‚Kunstgeschichte' bei Plinius –, gemeinsam ist ihnen, dass sie Diskurse *über* Werke und Künstler der bildenden Kunst führen, wohingegen Statueninschriften selbst Teil jener Werke und Produkte ihrer Urheber (Künstler, Auftraggeber) sind. Indem im Quellenkompendium die epigraphischen nun aber in einer Reihe mit den literarischen Quellen aufgeführt werden, werden die Statueninschriften implizit zu ebensolchen Aussagen *über* die Werke, die gegenüber den literarischen Quellen den vermeintlichen Vorteil besitzen, dass sie in ihrer objektiven Richtigkeit nicht angezweifelt werden können. Vermeintlich ist dieser Vorteil deshalb, weil die quellenkritische Frage nach der Verlässlichkeit der Quelle strenggenommen nur an die *Fremd*zuschreibungen der literarischen Schriftquellen, nicht an die *Selbst*zuschreibungen der Statueninschriften gestellt werden kann, die als Teil der zu interpretieren/zu erklärenden/zu verstehenden Werke gar nicht ‚richtig' oder ‚falsch' sein können. Inwieweit die Auffassung von Statueninschriften als Selbstzuschreibungen ihrerseits zu differenzieren ist, wird uns noch beschäftigen (siehe unten Kapitel III, S. 190–193).

Indem die Statueninschriften durch ihre Einreihung unter die literarischen Schriftquellen in *DNO* den Status von Aussagen über die beschrifteten Werke bekommen, nähern sie sich der aus dem modernen Museum her bekannten Textgattung der Museumsbeschriftung an und entfernen sich gleichzeitig von dem anderen anachronistischen *comparandum* der Künstlersignatur, welches in Löwys Corpus noch den Vorrang genoss. Ganz unabhängig von der Frage, welches der beiden modernen *comparanda* zur griechischen Statueninschrift die Sache (wenn überhaupt!) besser trifft, verliert die Statueninschrift und ihr Schriftträger in *DNO* damit nochmals an Materialität. Angesichts der intensiven Einbindung spezifisch epigraphischer Kompetenz in die Erarbeitung des ‚*Neuen Overbeck*' ist eine sachgerechte wissenschaftliche und

---

53 Siehe *DNO* I, Vorwort.

54 Der wichtigste Grund, warum die Entscheidung, Overbeck 1868 und Löwy 1885 in *DNO* zusammenzuziehen trotz der nun folgenden Kritik unbedingt richtig ist, besteht darin, dass eine aktualisierte Neuauflage von Löwy 1885 unter gegenwärtigen wissenschaftlichen Gesichtspunkten vollkommen absurd wäre, es also sinnvoll erscheint, die Bildhauersignaturen um des natürlich auch in ihrer ‚entmaterialisierten' Form noch existierenden Quellenwerts willen mit in *DNO* aufzunehmen.

editorische Behandlung der Inschriften zwar gewährleistet, ebenso wie zu den aufgeführten Inschriften auch die grundlegenden Informationen zum Inschriftenträger gegeben werden. Auch findet sich in der Einleitung eine epigraphische Einführung zu den Statueninschriften, welche derzeit wohl die beste zusammenfassende Darstellung materieller Aspekte von Statueninschriften in der wissenschaftlichen Literatur ist,[55] und welche Statueninschriften im Übrigen gar nicht im Sinne des anachronistischen Konzepts der Museumsbeschriftung, eher noch im Sinne der Künstlersignatur behandelt.

Diese hoch differenzierte und mit epigraphischer Kompetenz unterfütterte Herangehensweise an Statueninschriften in der Einleitung kann das auf die Bedürfnisse literarischer Quellenkompendien zugeschnittene Format der *DNO*-Bände im eigentlichen Katalogteil jedoch nicht bedienen. Eine Beigabe in größerem Ausmaße von Fotos oder Zeichnungen von Inschriften und ihren materiellen Trägern ist nicht möglich. In der Regel wird zu jedem behandelten Bildhauer nur mehr ein Foto einer exemplarischen Bildhauerinschrift wie eine Signatur stellvertretend an den Anfang gestellt,[56] wodurch die konkrete Gestalt der Bildhauerinschrift als Eigenschaft eines Künstlers und nicht mehr als Eigenschaft und Teil des einzelnen Werks erscheint. Fotos oder Zeichnungen der Statuenbasen werden nur den besonders zentralen Stücken beigegeben, und dies meist in kleinem Format am Randstreifen der Seiten neben dem Textblock, so dass die Abbildungen mehr der Vermittlung eines allgemeinen Eindrucks vom besprochenen Stück als dem eingehenden Studium seiner materiellen Qualitäten dienen. Einem ähnlichen Zweck folgen auch die kleinformatigen Abbildungen von Statuen, die all jenen Einträgen beigegeben werden, für die von der Archäologie Identifizierungen mit überlieferten Statuen plausibel vorgeschlagen wurden – ein zweifellos sehr praktischer Zusatz, welchen der ‚*Neue Overbeck*‘ gegenüber Vorgänger-Corpora seinen Nutzern bietet. Die Folge ist aber, dass der insgesamt sehr sparsame Einsatz von Abbildungen in *DNO* gar nicht nur den Inschriften und ihren Trägern zugutekommt, sondern sich die Statueninschriften das ohnehin schon knappe Gut der Bebilderung noch mit den Statuen selbst teilen müssen.[57] Die Statueninschriften und ihre marmornen Träger haben in *DNO*, wo sie unter die literarischen Schriftquellen eingereiht wurden, gegenüber dessen Vorgänger-Corpora also noch weiter an ‚Bildwürdigkeit‘ und Anerkenntnis ihrer materiellen Qualitäten eingebüßt.

Trotz des erheblichen Wandels, welchem die Interessen, Methoden und Fragestellungen der klassisch archäologischen Plastikforschung seit dem späten 19. Jh. unterworfen waren, wurden am Vergleich von Löwys Corpus der Bildhauerinschriften,

---

55 *DNO* I, XXIX–LIV.

56 Im Falle der für die Menanderstatue vom Dionysos-Theater und mehrere andere Werke gemeinsam verantwortlichen Brüder Kephisodot und Timarchos fiel die Wahl auf die Signatur der Menander-Basis (*DNO* III, 518). Zur Auswahl der abgebildeten Inschriften siehe *DNO* I, XIX.

57 Zu den in *DNO* zugrunde gelegten Prinzipien der Abbildungsauswahl siehe *DNO* I, XIX.

Marcadés Nachfolgecorpus und dem *Neuen Overbeck*, der diese Sammlungen der epigraphischen Quellen mit in die Neufassung des ‚alten Overbecks' von 1868 aufgenommen hat, v. a. viele Kontinuitäten deutlich, und dies in Bezug auf die wissenschaftliche Erfassung, Ordnung und Dokumentation der Statueninschriften und ihrer materiellen Träger. Im Zentrum des Interesses stand stets der Informationsgehalt des Inschriften*textes*. Wo die Corpora mittels Faksimiles der Inschriftenzeilen, Fotos des Inschriftenträgers (inschrifttragende Seite und/oder Oberseite) oder auch im Text gegebenen Informationen zu Maßen u. Ä. dennoch auch materielle Aspekte der Inschriften und ihrer Träger dokumentierten, geschah dies weniger um eines möglichen intrinsischen als um eines instrumentellen Interesses an diesen Aspekten willen, und dies v. a. zu zwei Zwecken: Die materielle Gestalt der Inschriften diente als Prüfstein zur Verifikation ihrer Lesung und paläographischen Datierung; der materiellen Gestalt der inschrifttragenden Basen widmete man sich wegen der darin möglicherweise enthaltenen Informationen zur Rekonstruktion des statuarischen Monuments.

Doch wie tief lässt dies überhaupt blicken? Ist es nicht ein allgemeines Charakteristikum von Quellenkompendien, dass sie ihr Material nicht um seiner selbst willen bearbeiten, sich mithin anderen Forschungsfragen instrumentell zur Nutzung anbieten? Es ist offensichtlich, dass mit den hier gemachten Bemerkungen zu einigen Statueninschriftencorpora nicht nur spezifisch der blinde Fleck der Materialität deutlich wurde, sondern auch allgemein die Dialektik jeder wissenschaftlichen Quellenaufbereitung, die das bearbeitete Material, indem sie es für fremde an es herangetragene Fragestellungen als Quelle verfügbar macht, gleichzeitig auch auf diesen einen Quellenwert zuschneiden und reduzieren muss und anderen Sinnzusammenhängen, in denen das Material genauso steht, entzieht. In Löwys Corpus, welches der Erarbeitung der (Künstler-) Geschichte der griechischen Plastik dienen sollte, und mittelbar auch in dessen Nachfolge-Corpora, war es eben die Materialität der Inschriften, welche in der wissenschaftlichen Quellenaufbereitung anderen Aspekten weichen musste.

Bezeichnend ist aber, dass Inschriften in Corpus-Werken, die sich ganz anderen wissenschaftlichen Interessen und Fragestellungen als dem nach den Bildhauern widmeten, in Bezug auf ihre Materialität ein ähnliches Schicksal erlitten. Dies gilt etwa für Corpora, welche sich aus dem Gesamtbefund die metrischen Steininschriften zur wissenschaftlichen Vorlage heraussuchten und damit ein spezifisch philologisches, am Epigramm als literarischer Form interessiertes Ziel bedienten. Angefangen mit Georg Kaibels *Epigrammata Graeca ex lapidibus conlecta* von 1878[58] war es üblich, die als Steininschriften überlieferten Epigramme nicht gemäß der jeweiligen Zeilengliederung des auf den materiellen Inschriftenträger eingemeißelten Textes, sondern gemäß der metrischen Versgliederung des immateriellen Textes im Corpus

58 Kaibel 1878.

zu präsentieren. Dieses metrische Layoutprinzip nimmt den *gesprochenen* Text als Bezugspunkt, nicht den *geschriebenen* Text.[59] Wenn metrische Unterschiede zwischen einzelnen Versen etwa von Distichen aus Hexameter und Pentameter durch den Zeileneinzug des metrisch verkürzten Pentameters verdeutlicht werden, wie dies üblicherweise geschieht,[60] dann wird dieses metrische Layoutprinzip noch zusätzlich unterstrichen. Diese editorischen Konventionen sind durch lang geübte Praxis zu einer nicht hinterfragbaren Selbstverständlichkeit geworden. Auch wenn es sicher nicht ratsam wäre, daran in Hinblick auf die praktische Brauchbarkeit derartiger philologischer Corpora etwas zu ändern, muss man feststellen, dass durch diese editorische Konvention ein wesentliches und aus moderner Perspektive sehr erstaunliches Charakteristikum vieler Steininschriften aus dem Blickfeld gerät, nämlich die Tatsache, dass die metrische Gliederung des Inschriftentextes so häufig gerade *nicht* mit dem Layout und der Zeilengliederung der eingemeißelten Inschrift übereinstimmt (siehe hierzu unten Kapitel III, S. 162, 169, 176, 189 und Kapitel I, S. 79–71). Es ist erneut ein Aspekt der Materialität von Inschriften, der hier verloren geht. Dass in den philologisch orientierten Corpora metrischer Inschriften, anders als bei den oben besprochenen archäologisch orientierten Corpora der Bildhauersignaturen, auf die Beigabe von Abbildungen grundsätzlich (und auch noch im relativ rezenten Falle der *carmina epigraphica graeca* [*CEG*]) verzichtet wird, muss kaum hervorgehoben werden. Es geht dabei neben der Anschauung des jeweiligen materiellen Inschriftentextes (inkl. seines jeweiligen Layouts) im Übrigen auch die Anschauung der statuarischen Monumente (bzw. ihrer Reste) verloren, zu welchen viele der Epigramme als integraler Bestandteil gehörten. Diesbezügliche Informationen bleiben folglich auf die knappen Begleittexte beschränkt. Auch dies kommt einem wesentlichen Verlust an materiellen Qualitäten sehr zahlreicher Vers-Inschriften gleich. So verständlich dies aus philologischer Sicht auch sein mag, so bedauerlich ist es aus archäologischer Sicht, insofern als die oben besprochenen Inschriftencorpora, welche den Zwecken der Plastikforschung dienen, in ihrer Taxonomie des Materials wie gesagt die Gruppe der aufgenommenen Statueninschriften auf die insgesamt kleine Untergruppe der Inschriften mit Nennung des Bildhauernamens reduziert hatten. In diesem Zusammenhang muss allerdings betont werden, dass Sara Kaczkos rezente Monographie von 2016, in der sie attische Weihepigramme archaischer und klassischer Zeit corpusartig sammelt und kommentiert, die eben genannte Regel des Verzichts auf Abbildungen durchbricht – und dies nicht nur aus dokumentarischem Pflichtgefühl heraus, sondern aus einem expliziten Interesse

59 Auch wenn es im Rahmen der Altertumswissenschaften nicht üblich ist, derart schwer greifbare geisteswissenschaftliche Texte mit in den Diskurs auszunehmen, sei hier ein Verweis auf J. Derridas Grammatologie erlaubt, für deren Leitthese eines der Oralität gegenüber der Schriftlichkeit eingeräumten Vorrangs in der Auffassung von Text in unserer Kultur das hier angesprochene Merkmal des philologischen Umgangs mit in Stein gemeißelten Vers-Inschriften ein perfektes Beispiel darstellt (Derrida 1967).

60 W. Peeks *Griechische Vers-Inschriften* stellen hier eine Ausnahme dar (Peek 1955).

an Fragen des Layouts.[61] Auch wenn die eben genannte Publikation für die Zukunft neue Praktiken anstoßen mag, bleibt der Befund eindeutig: Auch im philologisch orientierten Kontext tendieren Inschriften im Zuge ihrer wissenschaftlichen Sammlung und editorischen Vorlage dazu materielle Qualitäten einzubüßen.

Wie sieht es nun auf Seiten der Epigraphik selbst aus? Die fehlende Anerkenntnis materieller Qualitäten der Statueninschriften im Verbund mit ihren steinernen Trägern in den oben besprochenen Corpuswerken mag man auch schlicht mit dem Verweis auf die Tatsache erklären, dass diese Werke maßgeblich von Archäologen und nicht von Epigraphikern erarbeitet wurden. Dass diese ihre (für Phänomene der Materialität an sich so aufgeschlossene) Aufmerksamkeit primär auf die Statuen und nicht ihre Inschriften richten, liegt nahe. Doch lässt sich das Desinteresse an anderen Phänomenen der Materialität von Inschriften, die über den Bereich ihrer paläographischen Gestalt hinausgehen, welches an den im Rahmen archäologischer Plastikforschung entstandenen Corpuswerken festgestellt wurde, auch an im engeren Sinne epigraphischer Forschungsliteratur beobachten. Neben der so gegebenen Möglichkeit der Prüfung der Lesung fragmentarischer Inschriften kann die Visualisierung von Buchstabenformen, mithin die paläographische Datierung, in älteren wissenschaftlichen Publikationen allgemein als das vorrangige Ziel bei der Vorlage von Anschauungsmaterial zu griechischen Inschriften gelten. Ein gutes Beispiel sind hierfür etwa die *Imagines inscriptionum atticarum*, eine Publikation von 1935 des Epigraphikers Johannes Kirchner, in der Inschriften m. W. zum ersten Mal in fotografischen Abbildungen hervorragender Qualität vorgelegt wurden und so das traditionelle und bis heute hochgeschätzte Inschriften-Reproduktionsmedium des Abklatsches somit um ein für den Druck und die Vervielfältigung jenseits des Kreises der Epigraphiker geeignetes Medium ergänzt wurde.[62] In diesem Bildband (dessen Fotografien laut Vorwort bereits im Jahre 1907 fertig vorlagen) ging es darum, die Entwicklung der attischen Buchstabenformen vom 8. Jh. v. Chr. bis zum 4. Jh. n. Chr. anschaulich darzulegen, was die Grundlagen paläographischer Datierung auch jenseits der Spezialisten kommunizierbar machte. Die von Günther Klaffenbach nur leicht überarbeitete Neuauflage von 1948 zeigt, dass damit einem Bedürfnis nachgekommen wurde, das auch noch längere Zeit danach bestand. Während die wissenschaftlichen Bibliotheken und Fototheken der archäologischen Institute des mittleren 20. Jhs. schon längst über sehr reiche Bestände an qualitativ hochwertigem Bildmaterial zur griechischen Plastik und anderen Bildmedien verfügten, herrschte an gutem fotografischen Anschauungsmaterial von Inschriften in wissenschaftlichen Instituten weiterhin Mangel, bei dem Kirchners

61 Siehe Kaczko 2016, IX. Mit der Übertragung von archaischen und klassischen Inschriften auf dem dreidimensionalen Schriftträger Grab- oder Votivmonument auf den zweidimensionalen, unserem bedruckten Papier bereits etwas näher stehenden Schriftträger Pergament, mithin mit einer Art hellenistischem Vorläufer der modernen Übertragung von Steininschriften in wissenschaftliche Publikationen, beschäftigt sich Kaczko 2009 (allerdings ohne intensives Eingehen auf Fragen des Layouts).
62 Kirchner 1935.

Bildband Abhilfe schaffen konnte. Wiewohl die darin zu findenden, in weichstem Streiflicht ausgeleuchteten, die (negative) Plastizität der Buchstaben höchst ästhetisch hervorhebenden Fotografien es durchaus ermöglicht hätten, verzichten die beigegebenen, auf paläographische Aspekte abzielenden Kommentare darauf, sich in einer schwärmerischen ästhetisierenden Beschreibung des Schriftbilds zu ergehen, wie sie in der zeitgleichen archäologischen Literatur zur griechischen Plastik so sehr *en vogue* war. Wie wenig auch die materielle Bindung der Inschriften an ihre steinernen Schriftträger im Vordergrund stand, wird daran deutlich, dass die fotografischen Abbildungen die schrifttragenden Blöcke oder Stelen in der Regel nicht in Gänze zeigten, sondern auf die Ausmaße der Textfelder zugeschnitten wurden.

Dass bei der wissenschaftlichen Dokumentation von Inschriften materielle Aspekte jenseits des paläographisch Relevanten vernachlässigt wurden, ist zweifellos ein allgemeines Phänomen, welches im Falle der Statueninschriften nur deshalb verstärkt ins Auge sticht, da hier die gleichzeitige intensive Fokussierung auf materielle Aspekte der Statuen seitens der archäologischen Plastikforschung als Kontrast daneben steht. Während die großen Corpusprojekte, welche die Klassische Archäologie des späten 19. Jhs. nach dem Modell der epigraphischen Corpora nun auch für ‚ihre' Materialgruppen in Angriff nahmen, schon früh auf reiche Beigabe von Abbildungen setzten – Zeichnungen, dann mehr und mehr auch Fotografien[63] – blieben die *Inscriptiones Graecae* (das 1902 begonnene Nachfolgeprojekt des *Corpus Inscriptionum Graecarum*) bei ihrer äußerst wenig bildaffinen Praxis.[64] Am deutlichsten zeigt sich der über die Zeit hinweg weitgehend konstant gebliebene, unterschiedlich ausgeprägte Materialitätsbezug zwischen klassisch archäologischer Plastikforschung und Epigraphik jedoch am konsequenten Festhalten an ihren jeweiligen Leitmedien der Befunddokumentation, Gipsabguss und Abklatsch.[65] Beide Techniken der Dokumentation haben ihre Qualitäten in der zeitbeständigen und verlässlichen Dokumentation bestimmter Aspekte materieller Artefakte längst bewiesen. Während der Gipsabguss die dreidimensionale Form des zu dokumentierenden Gegenstands erhält, reduziert der Abklatsch den dreidimensionalen Inschriftenträger auf den Abdruck seiner schrifttragenden Flächen. Der Verlust der dritten Dimension (wenn nicht bezogen auf die einzelnen Buchstaben [!], so doch bezogen auf die Inschriftenträger) wird beim Abklatsch natürlich aufgewogen durch die Vorteile des erheblich weniger

---

63 Man nehme als Beispiel das Corpus der antiken Sarkophagreliefs, dessen frühester erschienener Band bereits mit einem beeindruckenden Tafelteil aufwartete: Robert 1890. Zum Einsatz von Illustrationsmedien und insbes. der Fotografie in der wissenschaftlichen Praxis der klassischen Archäologie des 19. Jhs. siehe jüngst Klamm 2017 (am Beispiel von Olympia).

64 Zur Geschichte der Berliner Inschriftencorpusprojekte siehe Hallof 1993; Rebenich 2014 (ausführliche Darstellung); *DNO* I, XXXVII–XL (knappe Darstellung).

65 Für das 1902 begonnene Großunternehmen der *Inscriptiones Graecae* (*IG*) wurde die Abgabe eines Abklatsches einer jeden Inschrift an das Archiv der Berliner Akademie der Wissenschaften durch die Bearbeiter zur Pflicht gemacht (siehe *DNO* I, XXXVIII).

aufwendigen Verfahrens und der erheblich einfacheren Lagerung und Archivierung.[66] Beinahe überraschender scheint hier das lange Festhalten der Klassischen Archäologie am Gipsabguss trotz der Konkurrenz der Fotografie. Offenbar galt die dritte Dimension in der klassisch archäologischen Plastikforschung (deutlich länger als in der Kunstgeschichte!) als genügend unverzichtbar, um den großen Kosten- und Platzaufwand[67] einer auf stete Erweiterung ausgelegten universitären Gipsabgusssammlung dennoch auf sich zu nehmen und etwa die teilweise im 2. Weltkrieg dezimierten Gipsabgusssammlungen wieder auf- und auszubauen, wie dies z. B. in München oder Berlin geschehen ist.[68]

IV Fazit

Grundlage der bisherigen Ausführungen war die allgemeine Feststellung, dass Plastikforschung in der Klassischen Archäologie insbesondere in Deutschland in allen ihren Phasen durch einen intensiven Materialbezug geprägt war. Lange bevor dieser methodische Ansatz im Rahmen des *material turn* theoretisch begründet wurde, bestand stets die Zuversicht, dass eine eingehende Beschäftigung mit dem materiellen Befund griechischer Plastik weiterführend sein werde in der Bearbeitung der jeweils leitenden Interessen und Fragestellungen, ganz gleich ob es um die Rekonstruktion der Kunst-/Künstlergeschichte der griechischen Plastik ging, um das Verständnis grundlegender Formprinzipien der verschiedenen Stile oder etwa um eher historische Fragen nach Repräsentation der Eliten und den Wertvorstellungen, welche sich in der Darstellungsweise des Körpers in der Plastik äußern würden. Im Anschluss daran wurde gezeigt, dass dieses intensive Interesse an materiellen Aspekten griechischer Plastik die Statueninschriften bemerkenswerterweise nicht in gleicher Weise mit einbezog. Die Ursprünge dieser Trennung stehen, wie gezeigt wurde, in Verbindung mit bestimmten, das Medium des Textes und graphische Gestaltungsmittel grundsätzlich aus dem Bereich des ‚Plastischen' ausschließenden theoretischen Grundlagen von Plastikforschung gerade in den formativen Phasen der Klassischen Archäologie.

---

66 In signifikantem Gegensatz zum Gipsabguss (siehe unten Anm. 68) gibt es zum Abklatsch als Reproduktions- und Dokumentationstechnik in den Altertumswissenschaften m. W. noch keine entwickelte wissenschaftshistorische und ‚selbstreflexive' Forschungsliteratur. Für einen sehr knappen Abriss siehe Schmidt 2003. Für den Bereich der Kunstgeschichte (allerdings ohne Bezug zur spezifischen Technik des epigraphischen Abklatsches) siehe die Versuche, den Abklatsch in die aktuellen kunst- und kulturwissenschaftlichen Debatten um die (vorindustriellen) Techniken der mechanischen Reproduktion einzubringen in Ketelsen 2014.

67 Platzprobleme gehören zu den Leitmotiven in der Geschichte von auf konstanten Zuwachs ausgelegten wissenschaftlichen Gipsabgusssammlungen. Siehe z. B. die Heidelberger Gipsabgusssammlung: E. Suchezky in Zenzen 2016, 77–96.

68 Das Medium des Gipsabgusses und seine Geschichte bis in die Gegenwart stehen wieder vermehrt im Fokus der Forschung. Siehe z. B. Schreiter 2012; Schröder/Winkler-Horaček 2012; Schreiter 2014.

Daran schloss sich eine längere Erörterung der Weisen an, wie Statueninschriften (vornehmlich diejenigen, die Bildhauernamen nennen) im Rahmen klassisch archäologischer Plastikforschung seit dem 19. Jh. in Corpora gesammelt und mithilfe von Text und Abbildungen vorgelegt wurden. Es zeigte sich, dass bestimmte Aspekte ihrer Materialität (im weitesten Sinne) im Zuge ihrer Verfügbar- und Nutzbarmachung als Quellen für die Plastikforschung verloren gingen. Diese waren im Einzelnen die Folgenden:

(1) Die Wahl des Vorhandenseins eines Bildhauernamens als taxonomischen Kriteriums für die in Corpora zu sammelnden Statueninschriften verengte den Blick auf eine – gemessen am Gesamtbefund überlieferter Statueninschriften – verhältnismäßig kleine Gruppe. Gleichzeitig ging dies einher mit der impliziten Annahme einer autographischen Qualität derartiger Inschriften: Die Bildhauer, nicht deren Auftraggeber wurden so als die für den Wortlaut und die materielle Gestalt verantwortlichen Akteure verstanden. Dies wiederum verschob die Statueninschriften tendenziell aus dem politischen, sozialen und kulturellen Feld, dem die Auftraggeber angehörten, in das engere Feld der ‚Kunst'-Produktion, dem die Bildhauer angehörten.

(2) Dieselbe taxonomisch bedingte Zusammengruppierung der Statueninschriften mit Bildhauernennung verhinderte eine andere, dem Befund besser entsprechende und an den einzelnen Inschriften meist leicht zu erkennende Untergliederung des Materials in Inschriften an Grabmonumenten, an Votivmonumenten und an öffentlichen Ehrenmonumenten, was wiederum eine tendenzielle Verschiebung der Monumente aus ihrer Bindung an funeräre, religiöse oder politische Raumkontexte und Sinnzusammenhänge in den Kontext von ‚Kunst'-Produktion mit sich zog.

(3) Die Integration der Statueninschriften (mit Bildhauernennung) in die Reihe der Schriftquellen zur griechischen Kunst im *Neuen Overbeck* nivellierte den Unterschied zwischen dieser Quellengattung und den literarischen Schriftquellen, welchen der *Neue Overbeck* zentral gewidmet ist. Die Statueninschriften büßten dadurch ihre fundamentale materielle Eigenschaft ein, selbst Teil der statuarischen Monumente zu sein, die sie beschriften. Sie wandelten sich dadurch implizit zu ‚externen' Schriftquellen, wie es die literarischen Schriftquellen sind. Somit als Aussagen *über* die jeweiligen Bildwerke verstanden, bringt dies die Statueninschriften in die Nähe des modernen Konzepts der Museumsbeschriftungen.

(4) Die vom Inschriftenträger isolierende Wiedergabe von Inschriften mittels von Faksimiles oder von auf den alleinigen ‚Textblock' zugeschnittenen Fotografien entzog dem Befund die Dimension des Layouts des Inschriftentextes auf der Oberfläche des Schriftträgers.

(5) Die Verwendung des Abklatsches als Leitmediums der Dokumentation von Inschriften im Gegensatz zum Gipsabguss als Leitmedium der Dokumentation von Statuen entzog dem Befund weitgehend die räumliche Qualität ihrer Dreidimensionalität.

(6) Ein letzter Punkt ist von übergeordneter Bedeutung und überschneidet sich damit teilweise mit vorhergehenden Punkten. Der entscheidendste Mehrwert, welchen die für die Plastikforschung erstellten Quellenkompendien generieren, nämlich die schwer entzifferbaren Stein-Inschriften gemäß den Konventionen epigraphischer Arbeit durch das Einbringen von Worttrennungen, orthographischen Anpassungen, Akzentsetzungen und ggf. der Metrik entsprechenden Zeilengliederungen in gut lesbare Inschriften*texte* zu überführen, erwies sich auch als der zentrale Faktor des Verlusts an Materialität. Die vielen Hemmnisse, welche einer einfachen Lektüre der Inschriftenbefunde im Wege stehen, sind schließlich keineswegs nur den Kontingenzen fragmentarischer Überlieferung geschuldet, sondern sind oft auch Folge materieller Gestaltungen der Inschriften, die zumindest vom heutigen Standpunkt aus einfache Lesbarkeit nicht unbedingt begünstigen und damit die fundamentale Frage aufwerfen, welche *anderen* Faktoren die im Befund zu findenden Schriftbilder bestimmten. Während derart ‚normalisierte' Texteditionen der Inschriften an griechischen Statuen seitens der Philologie ihre Auffassung als literarische Epigramme anbieten, begünstigen sie seitens der Archäologie ihre Reduktion auf den sachlichen Informationsgehalt. In beiden Fällen werden die Inschriften ‚entmaterialisiert' und ihrer (im weitesten Sinne) ästhetischen Dimension als graphische Gestaltung der inschrifttragenden Oberfläche beraubt.

Dass die eben genannten Aspekte von Materialität in der wissenschaftlichen Vorlage von Statueninschriften aus dem Fokus der Plastikforschung herausgerückt werden, mag theoretisch überzeugen. Doch damit ist noch nicht gesagt, dass diese Aspekte – wären sie in der wissenschaftlichen Vorlage der Inschriften denn intensiver berücksichtigt worden – der Erforschung griechischer Plastik tatsächlich auch wichtige neue Impulse gegeben hätten. Wenn man bedenkt, wie überaus erfolgreich durch die systematische Aufbereitung der epigraphischen und literarischen Schriftquellen in Werken wie Löwy 1885 oder Overbeck 1868 im Verbund mit der gleichzeitigen systematischen Sichtung, Vorlage und betont nahsichtigen Untersuchung der materiell überlieferten antiken Statuen in der formativen Phase der Klassischen Archäologie als universitären Disziplin im 19. und frühen 20. Jh. die Grundlagen unserer heutigen Kenntnis der Geschichte der griechischen Plastik gelegt wurden, so muss man zum nüchternen Schluss kommen, dass sich die ins Werk gesetzten Strategien der Sammlung und Vorlage dieser Quellen (einschließlich der Statueninschriften) durchaus bewährt haben. Und in der Tat: gemessen an den selbstgesteckten Zielen von Löwy, dem es bei seinem Corpus darum ging, ebensolche Grundlagen einer (Künstler-) Geschichte der griechischen Plastik zu erarbeiten, kann man sein Werk nur einen Erfolg nennen. Die *Inschriften griechischer Bildhauer* aufgrund ihrer Vernachlässigung oben genannter materieller Aspekte von Inschriften zu kritisieren, wäre Ausweis eines selbstgerechten, vollkommen ‚geschichtslosen' forschungsgeschichtlichen Ansatzes. Auch der berechtigte Hinweis auf die Vernachlässigung der Materialität von

Statueninschriften im rezenten *Neuen Overbeck* sollte einen nicht dazu verleiten, an diesem Werk, das seine Nützlichkeit in der kurzen Zeit seines Bestehens bereits bewiesen hat und dies wahrscheinlich auch noch lange Zeit tun wird, pauschale Grundsatzkritik zu üben. Schließlich sollte man eine wissenschaftliche Publikation danach bewerten, was sie leistet, und nicht daran, was sie *nicht* leistet.

Stellt die Materialität von Inschriften also nicht doch einen bloß marginalen Aspekt statuarischer Monumente dar? Dieser Verdacht liegt nicht zuletzt deswegen nahe, weil Materialität und ihre Erforschung im Rahmen des *material turn* gegenwärtig Hochkonjunktur haben, und eine Fokussierung auf diesen Aspekt daher möglicherweise gar nicht so sehr vom materiellen Befund griechischer Plastik selbst als von gegenwärtigen und sicher nicht ewig währenden Forschungsinteressen der Geistes- und Kulturwissenschaften her geboten scheint. Die Autoren dieses Buches teilen diesen Verdacht naturgemäß nicht. Um die Relevanz der oben aufgezählten Aspekte der Materialität von Statueninschriften darzulegen, soll in den nun folgenden Kapiteln mithilfe einer Reihe von konkreten Fallstudien gezeigt werden, welche neue Perspektiven und Fragestellungen diese Aspekte bei entsprechend nahsichtiger Untersuchung für die Plastikforschung und für die Erforschung der griechischen Schriftkultur eröffnen könnten.

Kapitel I

Schrift am Grabmal. Zur Materialität der Inschriften an archaischen Grabmälern aus Athen und Attika

von Corinna Reinhardt

Grabmonumente setzten ein dauerhaftes Mal für den Verstorbenen. Eine Inschrift fixierte dabei den Namen und ermöglichte dadurch eine Zuordnung des Grabmals an die verstorbene Person sowie eine Erinnerung an diese. Hierzu trat an den meisten archaischen Grabmonumenten des 6. Jhs. v. Chr. eine Figur, die den Verstorbenen im Bild repräsentierte und gleichzeitig der Einheit von Text und Grabmal eine weitere Komponente hinzufügte.[69] Aus dieser Konstellation ergibt sich nicht nur die Frage, wie am Grabmal der Text ‚materialisiert' wurde und welcher Bezug darüber zwischen der Inschrift und dem Grabmal entstand, sondern auch die Frage, in welchem Zusammenhang Bild und Text am Grabmal standen und inwiefern die formale Gestaltung der Schrift hierbei von Bedeutung war.

Während der ästhetische Zusammenhang zwischen Inschriften und Monumenten gegenüber Untersuchungen des Textinhaltes bislang kaum im Fokus der Forschung steht, sind gerade Analysen von Bild-Text-Bezügen nicht nur für den funerären Bereich seit längerem etabliert.[70] Aber auch hier bleibt die ästhetische Präsentation der Inschriften (ihre Position, Gestaltung und ihr direktes Umfeld) bei der Vernetzung von Textinhalt und Bild häufig unberücksichtigt – im Gegensatz zu ästhetischen Aspekten des Bildes. Verschiedene Untersuchungen von Schrift in anderen Kontexten – etwa der archaischen Vasenmalerei – haben jedoch bereits gezeigt, dass die

69 Figürliche Darstellungen erscheinen erst in einem zweiten Schritt auf Grabmälern (nach Jeffery 1962, 149 um 570 v. Chr.). Die älteren steinernen Male, die meist noch in das 7. Jh. v. Chr. datiert werden, sind z. T. undekoriert (sofern dies aus dem Erhaltenen zu erschließen ist) oder tragen allein eine Inschrift: Athen, Kerameikos Inv. unbekannt, um 650 v. Chr. (?): Jeffery 1962, 123 Nr. 1 mit Abb. 7; Kissas 2000, 37 A 1 Abb. 3 (keine Inschrift erhalten); Athen, Kerameikos, um 600 v. Chr. (?): Jeffery 1962, 123 f. Nr. 2 mit Abb. 8; Kissas 2000, 38 A 2 Abb. 4–5) (keine Inschrift erhalten); Athen, Epigraphisches Museum Inv. 10646, Mitte/zweite Hälfte 7. Jh. v. Chr.: Jeffery 1962, 129 Nr. 22 Taf. 36c (mit Inschrift: *IG* I³ 1194; vgl. die Diskussion um ein mögliches Relief bei Jeffery); Aufbewahrungsort unsicher (Athen, Epigraphisches Museum?), 7. Jh. v. Chr.?: Jeffery 1962, 135 f. Nr. 39 Abb. 12 (mit Inschrift: *IG* I³ 1247). Vgl. auch eine frühe Stele aus dem ersten oder zweiten Viertel des 6. Jhs. v. Chr. mit Ornamentverzierung und ohne Inschrift auf dem Stelenschaft: Athen, Kerameikos Museum Inv. unbekannt, 1./2. Viertel des 6. Jhs. v. Chr.: Richter 1961, 12 f. Nr. 7 Abb. 29, 30.

70 Vgl. etwa: Clairmont 1970; Martini 2006; Martini 2008; Lorenz 2010. Eine Tagung zum Thema *IkonoTexte – Duale Mediensituationen* in den Altertumswissenschaften fand 2006 in Gießen statt.

Die angeführten Übersetzungen der Inschriften in IG I³ folgen in diesem Kapitel, wenn nicht anders angegeben, K. Hallof in der Online-Edition (http://telota.bbaw.de/ig/).

https://doi.org/10.1515/9783110645422-002

Gestaltung der Schrift nicht nur Aussagen über die materielle Schriftkultur zulässt, sondern auch eine inhaltliche Bedeutung für das jeweilige Monument oder das Bild haben konnte.[71] Die Möglichkeiten beschränken sich so keineswegs nur auf einen Zusammenhang zum Textinhalt oder zum Lesen des Textes, etwa der Frage danach, ob die materielle Fixierung des Textes durch ein bestimmtes Layout das Verständnis des Textinhaltes fördern könnte.[72] Komplexer wird dies noch, wenn der Bezug zum Bild oder zum Monument einbezogen wird: Gestaltungsphänomene der Schrift können den Betrachter/Leser etwa dazu verleitet haben, Teile des Textes präzise einer Figur im Bild zuzuschreiben, wie etwa bei Namensbeischriften, oder konnten etwa durch den Buchstabenverlauf – wie es Beispiele in der attischen Vasenmalerei gibt – gesprochene Rede oder Gesang anzeigen, um nur wenige Beispiele zu nennen.[73] Ebenso wurde vorgeschlagen, dass gerade die spezifische Gestaltung der Schrift beim Betrachter Interesse für das schrifttragende Monument[74] weckte, was unter anderem im Kontext der konkurrierenden Votivkultur in den Heiligtümern überzeugt. Nicht nur Interesse, sondern auch die Blickführung des Betrachters stehen im Fokus, wenn etwa durch die Position und Gestaltung der Schrift einem Bereich des Monuments besondere Bedeutung zugemessen wurde.[75]

Vor diesem Hintergrund wird nun im Folgenden anhand archaischer Grabmäler[76] aus Athen und Attika die Frage untersucht, wie mit der frühen Verschriftlichung von

---

71 Vgl. u. a. Lissarrague 1990, 126–128; Gerleigner 2015.

72 Die Auswirkung der Verschriftlichung von Text für das Verstehen des Textinhaltes stand bereits in verschiedenen Forschungsfeldern im Fokus. Vgl. zur „semiotischen Interferenz" Assmann 1988b, 147, 150; zur Auswirkung der Materialität der Zeichen auf den Betrachtungs- und Leseprozess s. Assmann 1988a, 240–242. Zu formalen Gestaltungselementen als Hilfen für das Verstehen des Textes: Krämer 2003, 160. Die Verschriftlichung als Problem klingt bisweilen in den Untersuchungen zu ästhetischen Parametern in Inschriften als Unterstützung des Lesevorgangs an, vgl. Day 2010, 48–59 mit Tabelle 2 auf S. 80–84. Auf die Möglichkeit, dass das ‚Layout' der Inschrift dem Leser geholfen haben könnte, den Weihenden und den Bildhauer in der Inschrift zu finden, wies Keesling 2003, 32 hin. Unter anderem stellte sie hier die häufige Position des Namens des Weihenden am Anfang der ersten Zeile heraus, oder die Absetzung der Bildhauerinschrift von der Weihinschrift: Keesling 2003, 32–34.

73 Vgl. die Beispiele in Gerleigner 2015. Ein Zusammenhang zum Textinhalt muss nicht bestehen. Hiervon zeugen eindrücklich die sogenannten *nonsense-inscriptions* in der attischen Vasenmalerei: diese ergeben keinen sinnvollen Text, können aber durch ihre Position und Orientierung eine Funktion im Bild übernehmen, in dem sie etwa gesprochene Rede oder Gesang einer Figur implizieren, ohne dass diese Rede mit konkretem Inhalt gefüllt ist – vgl. Lissarrague 1990, 126–128; Gerleigner 2015, 223. Vgl. zur gesprochenen Rede/Gesang in den Vasenbildern auch Lissarrague 1990, 123–139; Lissarrague 1992, 200–202.

74 Day sprach in seiner Untersuchung der archaischen Weihepigramme von der Athener Akropolis u. a. von gestalterischen Strategien der Inschrift, um die Aufmerksamkeit und das Interesse des Betrachters für das Monument zu erregen: Day 2010, 48–53 mit Tabelle 1 auf S. 76–79.

75 Zur Bedeutung der Position der Inschriften auf Kouroi siehe Lorenz 2010. Hierzu auch weiter unten in diesem Kapitel, S. 66.

76 Als Materialgrundlage schrifttragender Grabmäler wird für die erhaltenen Basen Kissas 2000 herangezogen. Für schrifttragende attische Grabstelen/Platten s. den Anhang.

Text im archaischen Griechenland die Potentiale der visuellen Präsenz von Texten genutzt wurden und welche Phänomene der materiellen Schriftkultur sich hier fassen lassen. Die Untersuchung zielt zudem darauf, die Rolle von Inschriften in der ästhetischen Konzeption von archaischen Grabmälern herauszuarbeiten.

Im Folgenden werden zunächst anhand formaler Phänomene (I) mögliche Zusammenhänge zwischen den Inschriften und dem Bild untersucht, indem danach gefragt wird, in welchem Bereich die Inschriften angebracht waren und ob sie durch ihre Gestaltung besondere Bezüge zur Figur erkennen lassen, die über den allgemeinen und offensichtlichen Bezug der Anbringung an demselben Monument hinausgehen. Anschließend (II) werden dieselben Fragen in Hinblick auf einen formalen Zusammenhang zum Monument gestellt und weitere Phänomene der materiellen Schriftgestaltung erarbeitet. Diese Grundlage ermöglicht es einerseits, Inschriften als Teil der ästhetischen Gestaltung des Grabmals zu verstehen, und andererseits abschließend (III) auf die möglichen Wechselwirkungen zwischen Bild und Text zurückzukommen, die maßgeblich von deren materieller Fixierung am Grabmal sowie ihren Rezeptionsmöglichkeiten abhängen.

I Die Figur im Zentrum? Position und Gestaltung der Inschriften am Grabmonument

Position der Inschriften

Außerhalb Attikas waren in archaischer Zeit Inschriften häufig direkt auf den Statuen angebracht, wie unter anderem Koren und Kouroi aus dem Heraion von Samos bezeugen; dabei stehen die Inschriften in den Gewändern der Koren oder auf dem unbekleideten Körper der Kouroi.[77] In Attika sind jedoch mit Ausnahme zweier Votivstatuen aus Sounion[78] keine Inschriften auf Statuen bezeugt. Hier dienten am

77 Vgl. die Beispiele: Kore, Samos, Heraion Magazin Inv. III P 12: Freyer-Schauenburg 1974, 14–16 Nr. 2B Taf. 2 (= *IG* XII 6, 2, 557); Kore, sog. Hera des Cheramyes, Paris, Louvre Inv. MA 686: Freyer-Schauenburg 1974, 21–27 Nr. 6 Taf. 5, 6 (= *IG* XII 6, 2, 558A); Kore, Berlin, Antikensammlung Inv. 1750: Freyer-Schauenburg 1974, 27–31 Nr. 7 Taf. 7, 8 (= *IG* XII 6, 2, 558C); Kouros, Samos, Vathy Museum Inv. 69: Freyer-Schauenburg 1974, 69–73 Nr. 35 Taf. 20–22 (= *IG* XII 6, 2, 586); Beinfragmente eines Kouros, Samos, Heraion Magazin Inv. II S 223 und unbekannt: Freyer-Schauenburg 1974, 95 f. Nr. 49 A/B Taf. 35 (= *IG* XII 6, 2, 558D). Auf der sog. Geneleos-Gruppe (Freyer-Schauenburg 1974, 106–130 Nr. 58–63 Taf. 44–53) sind die Inschriften (*IG* XII 6, 2, 559A–F) an verschiedenen Stellen angebracht: auf dem Gewand, auf den Stuhlbeinen oder auf der Plinthe. Zum Beschriften von Statuen vgl. Keesling 2003, 11; Hurwit 2015, 114; Dietrich 2017a, 302–309. Vgl. auch Kapitel III, bes. S. 177–179.

78 Vgl. Hurwit 2015, 114 Anm. 37. Athen, Nationalmuseum Inv. 3449 (Aliki Moustaka, in: Despinis/Kaltsas 2014, 197 f. Abb. 648; *IG* I³ 1024B) und Athen, Nationalmuseum Inv. 3450 (Aliki Moustaka, in: Despinis/Kaltsas 2014, 198 f. Abb. 649; *IG* I³ 1024A).

häufigsten[79] die block- und stufenförmigen Unterbauten der Stelen und Statuen als Inschriftenträger (Abb. 1.1).

Archaische Grabmonumente bestehen offenbar deutlich seltener als die gleichzeitigen Votivmonumente aus Pfeilern und Säulen mit darauf aufgestellten Statuen.[80] Von den wenigen erhaltenen Beispielen sind einige Bestandteile mit Inschriften überliefert: Zwei Deckblöcke jeweils eines Grabmonumentes mit einem Pfeilerunterbau präsentieren Inschriften auf ihrer Vorderseite und bringen damit die Inschrift in die Nähe des ehemals auf dem Pfeiler aufgestellten Kouros.[81] Während aber im ersten Fall die Grabinschrift horizontal über die Blockseite eingemeißelt ist, wie es auch bei den Stufen- oder Quaderunterbauten üblich ist, kombinierte man im Fall des Grabmonumentes des Neilonides (Abb. 1.2) auf einer Seite des Pfeilerdeckblocks zwei Inschriften in unterschiedlicher Ausrichtung mit dem gemalten Bild einer sitzenden Figur.[82] Links der Figur steht in einem hochrechteckigen Bereich eine vertikal orientierte Inschrift. Sie lautet übersetzt: „*Endoios fertigte auch dieses (Werk)*".[83] Rechts der Figur findet sich im oberen Bereich der Fläche eine horizontal orientierte, fünfzeilige Inschrift, die das *sêma* dem Neilonides zuweist, für den sein Vater Neilon dies als *mnêma* aufstellen ließ.[84] Der Name des Toten steht, wie auch sonst üblich,[85] im Genetiv – und ist damit dem *sêma* zugeordnet.

Vergleichbare Deckblöcke anderer Pfeilermonumenten zeigen keine Inschriften, sondern sind mit Reliefbildern ausgestaltet.[86] Bei ihnen müssen die Handwerker die Inschriften weiter unten am Monument – auf dem Pfeilerschaft oder auf der Basis des

79 Ob man Clairmont 1970, 7 zustimmen kann, dass die meisten archaischen attischen Inschriften auf den Basen angebracht waren, ist fraglich. Es finden sich zwar viele Inschriften auf den Basen, aber das Beschriften der Stelen selbst darf nicht unterschätzt werden, zumal die Gegenprüfung (Stelenbasen ohne Inschriften) nicht möglich ist.
80 Vgl. die Materialgrundlagen Kissas 2000 und *DAA*.
81 Kissas 2000, 70f. A 41 Abb. 48, 49 (*IG* I³ 1344); Kissas 2000, 71–73 A 42 Abb. 50, 51 (*IG* I³ 1214; *CEG* I 42; *DNO* I 368).
82 Athen, Epigraphisches Museum Inv. 12870, Anfang 4. Viertel des 6. Jhs. v. Chr.: Viviers 1992, 67–77; Keesling 1999; Kissas 2000, 71–73 A 42 Abb. 50, 51. Zu den Inschriften: *IG* I³ 1214; *CEG* I 42; *DNO* I 368. Wohl im Zuge einer Zweitverwendung des Blocks sind die Inschriften und das gemalte Bild durch Werkzeugschläge beschädigt worden.
83 *IG* I³ 1214: Ἔνδοι[ο]ς κ[α]ὶ τ[ό]νδ' ἐποίε.
84 *IG* I³ 1214 (= *CEG* I 42; *DNO* I 368): παιδὸς Νέλονος Νε|λονίδο ἐστὶ τὸ σε͂μ|α / ὃς χ' ὑο͂ι το͂⟨ι⟩ ἀ[γα]θο͂ι|{ι} μνε͂μα ἐποίε χα|ρίεν (*Dies ist das Grabmal des Neilonides, des Sohnes des Neilon, der dem trefflichen Sohn auch das liebreiche Grabmal errichtete*. Übs. nach *DNO* I 368); vgl. Keesling 1999, 509f.
85 Hiervon gibt es unter den attischen Beispielen nur wenige Ausnahmen, die vor allem damit zusammenhängen, dass der Name ohne Zusammenhang zu dem *sêma* in die Grabinschrift eingebunden ist: siehe Kat. 1.9, 1.11, 1.18. Zwei Beispiele nennen den Namen ohne eine solche Einbindung im Nominativ: Kat. 1.15, 1.17. Ähnlich ist dies bei den böotischen archaischen Grabinschriften, unter denen nur im Falle der Grabstele des Dermys und des Kitylos (siehe Anm. 118) die Namen im Nominativ vermerkt sind. Schild-Xenidou geht dagegen davon aus, das die Nominativform des Namens die übliche Form auch auf archaischen Grabreliefs war: Schild-Xenidou 2008, 152–157.
86 Kissas 2000, 74f. A 43 Abb. 52–54, 75 A 44, 75f. A 45 Abb. 55.

Abb. 1.1: Stufenunterbau des Grabmonumentes für eine Kore um 550/540 v. Chr. (Athen, Nationalmuseum 81).

Abb. 1.2: Zeichnung (M. Y. Fomine 1922) einer Seite des Pfeilerdeckblockes vom Grabmonument des Neilonides, Anfang 4. Viertel des 6. Jahrhunderts v. Chr. (Athen, Epigraphisches Museum 12870).

Pfeilers – angebracht haben, weil diese Monumente Statuen trugen, wie die Einlassspuren in ihren Oberseiten nachweisen. Bereits aus diesem Befund lässt sich schließen, dass sich die Inschriften an Pfeilermonumenten nicht immer in der direkten Nähe der aufgestellten Statue befanden.

Säulen präsentierten ebenfalls Grabstatuen, auch wenn sie sich nur erschwert als solche zu erkennen geben. Kissas listet in seinem Katalog zwei Säulen auf, die aufgrund ihrer Inschrift von Grabmonumenten stammen müssen.[87] Hier verlaufen die Inschriften, wie es auch bei den zeitgleichen Weihgeschenken üblich ist,[88] innerhalb der Kanneluren. Inschriften auf den Kapitellen solcher Säulen, die als Standfläche für die Statuen fungierten, sind im Gegensatz zu Beispielen aus dem Votivbereich[89] nicht erhalten.

Auf den bereits genannten Stufenbasen der Grabmonumente, die entweder eine Stele oder eine Statue trugen, brachten die Handwerker die Inschriften in den meisten, aber bezeichnenderweise nicht in allen Fällen auf der Vorderseite der obersten Stufe an: Von den insgesamt 30 beschrifteten Exemplaren von archaischen Stufenbasen aus Athen und Attika[90] zeigen nämlich nach der Untersuchung von Konstantinos Kissas nur 19 die Inschrift auf dem obersten Block[91], fünf auf einem mittleren Block[92] und vier auf dem untersten oder einem unteren Block[93]. Bei zweien ist die Position unklar – sie stammen entweder von dem obersten oder dem mittleren Block.[94] Es fällt auf, dass bei den Stufenbasen mit Inschrift auf dem mittleren Block diese Stufe auch aus Marmor besteht, wie auch sonst in der Regel die obersten Blöcke der Stufenbasen und die einfachen Quaderbasen. Die vier Beispiele von untersten oder unteren Blöcken von Stufenbasen mit Inschriften bestehen dagegen aus Kalkstein. Eine Ähnlichkeit zu Marmor erreichte man dabei durch das Aufbringen von hellem Stuck,

87 Kissas 2000, 79 A 47 (*IG* I^3 1269; *CEG* I 36; *DNO* I 350), 79f. A 48 Abb. 61 (*IG* I^3 1264).

88 Vgl. zu den Säulen von Votivmonumenten: *DAA*, 3–60.

89 Vgl. die Beispiele *DAA*, 50–59 Nr. 48–57 (einige bereits aus den ersten beiden Jahrzehnten des 5. Jhs. v. Chr.).

90 Nach der Materialgrundlage bei Kissas 2000.

91 Davon Stelenbasen: Kissas 2000, 42f. A 8 Abb. 11 (?) (*IG* I^3 1195), 44f. A 11 Abb. 13 (*IG* I^3 1194bis; *CEG* I 13), 57–59 A 23 Abb. 33–36 (*IG* I^3 1266; *CEG* I 32), 59 A 24 Abb. 37 (*IG* I^3 1204; *CEG* I 28), 59f. A 25 Abb. 38 (*IG* I^3 1243; *CEG* I 40), 60 A 26 (*IG* I^3 1349), 65f. A 35 (*IG* I^3 1276), 66 A 36 Abb. 43 (*IG* I^3 1380; *CEG* I 66; *DNO* I 367). Basen für eine Stele und Säulen (?): Kissas 2000, 48–50 A 16 Abb. 18–21 (*IG* I^3 1213; *CEG* I 43), 67f. A 38 Abb. 44, 45 (*IG* I^3 1231; *CEG* I 70). Basen für Statuen: Kissas 2000, 46f. A 13 Abb. 16, 17 (*IG* I^3 1251; *CEG* I 18; *DNO* I 359), 47 A 14 (*IG* I^3 1261; *CEG* I 24; *DNO* I 348), 47f. A 15 (?) (*IG* I^3 1199; *CEG* I 17), 51–54 A 19 Abb. 27 (*IG* I^3 1211; *CEG* I 41; *DNO* I 349), 55f. A 21 Abb. 31, 32 (*IG* I^3 1218; *CEG* I 50; *DNO* I 376), 61 A 27 Abb. 39 (*IG* I^3 1366), 63f. A 30 Abb. 41 (*IG* I^3 1232), 68f. A 39 Abb. 46, 47 (*IG* I^3 1244). Basis für eine Säule: Kissas 2000, 51 A 18 Abb. 23 (*IG* I^3 1208; *CEG* I 34; *DNO* I 347).

92 Kissas 2000, 46 A 12 Abb. 14, 15 (*IG* I^3 1242, *CEG* I 31), 50 A 17 Abb. 22 (*IG* I^3 1234; *CEG* I 69), 54f. A 20 Abb. 28–30 (*IG* I^3 1240; *CEG* I 27), 61f. A 28 (*IG* I^3 1365; *CEG* I 52; *DNO* I 378), 66f. A 37 (*IG* I^3 1367).

93 Kissas 2000, 56f. A 22 (*IG* I^3 1205; *CEG* I 38), 64 A 31 (*IG* I^3 1226; *CEG* I 61), 64f. A 32 Abb. 42 (*IG* I^3 1227; *CEG* I 60), 65 A 33 (*IG* I^3 1236; *CEG* I 73) (alle aus Kalkstein, bei dreien Stuckierung überliefert).

94 Kissas 2000, 43 A 9 (*IG* I^3 1196; *CEG* I 14; *DNO* I 358) (Kalkstein), 62f. A 29 Abb. 40 (*IG* I^3 1357; *CEG* I 58) (Marmor).

welcher das eigentliche Material verschleierte.[95] Dieses Vorgehen war offenbar auch bei den wenigen Ausnahmen von Quaderbasen[96] und oberen Stufen einer Stufenbasis[97] üblich, die nicht aus Marmor bestanden. Damit scheint zwar ein Zusammenhang zwischen der Anbringung der Inschrift und dem Material des beschrifteten Bereichs zu bestehen, nicht aber zwingend zur obersten Stufe – mithin derjenigen, die die Inschrift in die unmittelbarste Nähe zur Statue oder Stele gerückt hätte.

Diejenigen Grabmonumente, die nicht nur eine einzelne Stele oder Statue auf dem Unterbau trugen, wie es in den meisten Fällen üblich ist, bestätigen zudem den Eindruck, dass in formaler Hinsicht Inschriften und Figuren nicht eng aufeinander bezogen sind: Auf dem Basisblock des Grabmals des Philoitios und des Ktesias[98] und dem Basisblock, der einem Olympioniken mit heute unbekanntem Namen[99] galt, lassen sich jeweils mittig eine zentrale Stele und zwei flankierende Säulen rekonstruieren.[100] Die Grabinschrift nimmt nicht auf einen der drei aufgestellten Teile Bezug, sondern erstreckt sich über die gesamte Breite des Blockes. Ein vergleichbarer Fall findet sich bei mehreren archaischen Votivmonumenten von der Athener Akropolis, bei denen ein gemeinsamer Unterbau mehrere Statuen oder Statuetten trug. Hier sind die Inschriften nicht auf einen bestimmten Teil der Aufstellung ausgerichtet, auch wenn aus dem Text hervorgeht, dass es sich um eine Weihung zweier Protagonisten handelt: Das Votiv des Lysias und Euarchis an Athena überliefert die Inschrift auf dem Kapitell der Pfeilerbasis, das auf der Oberseite zwei Bettungen aufweist.[101] Nach

---

95 Siehe Anm. 93. Auch Stelen aus Kalkstein waren üblicherweise mit Stuck überzogen: vgl. eine Stele aus Athen (Athen, Kerameikos Museum Inv. unbekannt): Richter 1961, 21f. Kat. 23 Abb. 86.

96 Kissas 2000, 39f. A 4 Abb. 7, 8 (*IG* I^3 1200; *CEG* I 19), 40f. A 5 Abb. 9 (*IG* I^3 1206; *CEG* I 35). Bei Kissas 2000, 38f. A 3 Abb. 6 (*IG* I^3 1209) keine Stuckierung überliefert.

97 Kissas 2000, 42f. A 8 Abb. 11 (*IG* I^3 1195) (Kalkstein, gelblicher Stuck, vgl. Jeffery 1962, 116 Nr. 1); Kissas 2000, 250 C 7 (*IG* I^3 1203; *CEG* I 22) stammt entweder von einer Quaderbasis, oder vom obersten Block einer Stufenbasis und besteht aus stuckiertem Kalkstein. Bei Kissas 2000, 43 A 9 (*IG* I^3 1196; *CEG* I 14; *DNO* I 358) ist offenbar keine Stuckierung überliefert.

98 Athen, Epigraphisches Museum Inv. 13290, um 500 v. Chr.: Kissas 2000, 67f. A 38 Abb. 44, 45 (*IG* I^3 1231; *CEG* I 70).

99 Athen, Kerameikos Museum Inv. I 332, drittes Viertel des 6. Jhs. v. Chr.: Kissas 2000, 48–50 A 16 Abb. 18–21 (*IG* I^3 1213; *CEG* I 43); aus zwei Blöcken bestehend; erhalten ist nur der linke Teil.

100 Hierzu: Kissas 2000, 49, 68. Vgl. auch Knigge 2006, bes. 142–151 mit Abb. 4. Weitgehend ungeklärt ist, was die Säulen trugen. Die Vorschläge beinhalten etwa Sphingen, Dreifüßen, Kesseln oder Kouroi: vgl. die Verweise bei Kissas 2000, 49 mit Anm. 231, 68 mit Anm. 254. Kissas hält es für möglich, dass die Säulen kein Element trugen: Kissas 2000, 50, 68 (mit Verweis auf das Kapitell einer Grabsäule aus Korfu: McGowan 1995, bes. 618 Abb. 1). Vgl. auch den Rekonstruktionsvorschlag von Knigge zu Kissas 2000, 48–50 A 16 mit bekrönenden Kesseln als Hinweis auf Siegespreise: Knigge 2006, bes. 142–151.

101 Athen, Epigraphisches Museum Inv. 6348, Ende 6. Jh. v. Chr.: *DAA* Nr. 292 mit Abb.; Kissas 2000, 144–146 B 81 Abb. 164–166; *IG* I^3 644. Es kann sich nicht um eine spätere Hinzufügung handeln, da die beiden Einlassungen jeweils nicht mittig sind und zudem auch die Inschriftenhand dieselbe zu sein scheint. Vgl. ebenso die Weihung des Kynarbos von der Athener Akropolis (Athen, Epigraphisches Museum Inv. 6301, um 500 v. Chr.: *DAA* Nr. 79 mit Abb.; Kissas 2000, 99f. B 22 Abb. 89; Kaczko 2016, 197–200 Nr. 48 mit Abb.; *IG* I^3 745; *CEG* I 228; vgl. Keesling 2003, 114f. zur Frage nach den Aufstellungen

der Dedikationsinschrift des Eucharis schließt unmittelbar die des Lysias an. Für den Betrachter wird beim Lesen der Inschrift weder durch ihren Inhalt, noch durch ihre Gestaltung ersichtlich, welche der Statuen mit wessen Stiftung in Verbindung steht. Dies wollte man offenbar nicht in dieser Weise differenzieren.

Die Grabmäler präsentieren Inschriften aber nicht nur auf den Unterbauten der Statuen oder Stelen, sondern bisweilen auch direkt auf den Grabstelen selbst in verschiedenen Bereichen. Archaische Grabstelenmonumente bestehen ab dem 6. Jh. v. Chr. aus einem Unterbau, einem Stelenschaft und einem oberen Abschluss, den anfangs ein Kapitell und eine bekrönende Sphinx (Abb. 1.3), später eine Palmette bildete.[102] Die meisten der Grabstelen dieses Typs zeigen eine oder zwei großformatige Figuren in Relief, Malerei oder Einritzung, oberhalb und unterhalb derer oftmals ein Zwischenraum bis zum oberen Abschluss beziehungsweise bis zur Basis bleibt. Die verschiedenen Bereiche auf der Stele können zudem durch Leisten getrennt sein.

Einige Grabstelen, nicht nur früher Entstehungszeit, verzichten jedoch auf eine großformatige Figur.[103] Die Grabinschrift erscheint in diesen Fällen an unterschiedlichen Stellen auf dem Stelenschaft: Sie verläuft entweder wie ein Ornamentband[104]

---

im Zusammenhang zur Inschrift) und die Weihung der Psakythe (Athen, Epigraphisches Museum Inv. 6250: *DAA* Nr. 81; Kissas 2000, 100f. B 23 Abb. 90, 91; *IG* I^3 656). Eine Ausnahme stellt möglicherweise die Weihung des -chares und Tychandros von der Athener Akropolis dar (Athen, Epigraphisches Museum Inv. 6320β, 6392, 6501, 6376, Anfang 5. Jh. v. Chr.: *DAA* Nr. 210; Kissas 2000, 114f. B 42 Abb. 108, 109; Kaczko 2016, 230–233 Nr. 59 mit Abb. 59a, b; *IG* I^3 695; *CEG* I 239): Das Kapitell eines (möglicherweise) zwei-Pfeiler-Monumentes zeigt sowohl an der Langseite, als auch an der Schmalseite eine Inschrift. Auf der Oberseite gibt es zwei Einlassungen. Eine größere rechteckige, die sich über das abgebrochene Ende des Blocks erstreckte, und eine kleinere, die aufgrund des Anschlusses sekundär zur ersten sein muss und sehr viel kleiner ist. Die Inschriften sollen von der selben Hand geschrieben sein (Keesling 2005, 403); insofern handelt es sich vielleicht um Arbeitsschritte und keine separate Zufügung. Raubitschek, Kissas und Keesling gehen davon aus, dass die Inschrift auf der Schmalseite mit der kleineren Statue in Verbindung steht, die Inschrift auf der Langseite dagegen auf der mit der größeren Einlassung. Keesling erschloss aus dem Beginn der Weihinschrift des Tychandros auf der Schmalseite des Pfeilerkapitells (K[A]M'ANEΘEKE – und mich hat geweiht), dass durch καὶ die zwei Phasen der Weihung deutlich wären. Keesling rekonstruierte zwei Pferdestatuen (Keesling 2005, 403–406 mit Abb. 8).

102 Hierzu und zum Folgenden Richter 1961, 2f. Zur Entwicklung der archaischen Stelenmonumente auch: Schmaltz 1983, bes. 149–165.

103 Zu Stelen ohne Bild des Verstorbenen mit dem wichtigen Hinweis auf den Charakter der Stele als Mal: Schmaltz 1983, 160. Einige weitere Stelen müssen für die Frage nach dem Zusammenhang von Figur und Inschrift aufgrund ihres fragmentierten Erhaltungszustandes ausgeschlossen werden. So ist in Einzelfällen nicht einmal sicher zu unterscheiden, ob es sich tatsächlich um eine aufgestellte Stele nach den bekannten Grabstelentypen handelt, oder vielmehr um eine Platte, die an der Umfassungsmauer eines Tumulus oder an der Wand eines Grabgebäudes angebracht war, wie Jeffery zwei Fragmente aus einem Tumulus in Velanideza deutete (Kat. 1.9, 1.10): Beide überliefern vielleicht den oberen Abschluss einer Platte/Stele und in diesem oberen Bereich eine Grabinschrift. Da der untere Teil jeweils fehlt, ist unklar, ob und, wenn ja, wie sie mit Bildern ausgestaltet waren.

104 Vgl. hierzu Schmaltz 1979, 35 Anm. 96. Vgl. etwa die rahmenden, breiten Ornamentbänder auf einer weiteren Poros-Grabstele aus dem Kerameikos (Athen, Kerameikos Museum Inv. P 1133), die nach

Abb. 1.3: Sogenannte Geschwisterstele New York/Athen/Berlin um 530 v. Chr. (New York, Metropolitan Museum of Art 11.185a–c, f, g + Berlin, Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin, SPK Sk 1531 + Athen, Nationalmuseum 4518).

vertikal am Rand oder in der Mitte der Stele[105] oder ist horizontal im unteren Drittel (Abb. 1.4)[106] oder – wie im Falle der Grabstele des Antiphanes (Kat.1.3) (Abb. 1.5) – auf mittlerer Höhe eingemeißelt. Bei dieser war über der Inschrift noch ein Hahn aufgemalt, der das Fehlen einer figürlichen Repräsentation des Verstorbenen bezeugt.

Stelen mit Inschrift *und* Figurdarstellung präsentieren die Inschriften ebenfalls in unterschiedlichen Bereichen, ohne dass es ausschließlich für Inschriften vorgesehene Felder gibt. Bis auf eine frühe Grabstele (Kat. 1.14) aus der Zeit um 580 v. Chr., auf der die Abschlussleiste des Kapitells als Schreibgrund verwendet wurde,[107] beschränken sich die Inschriften aber stets auf den unteren Bereich der Stele. Entweder stehen sie auf der plastisch hervorgehobenen Leiste, die die Figur von dem Predellabereich oder der Basis trennt, oder direkt auf der Predella. Auf den Leisten sind nur die kürzeren Bildhauerinschriften sicher zu fassen, wie dies auf der Stele des Aristion im Athener Nationalmuseum der Fall ist (Abb. 1.6a–b).[108] Im Predellabereich erscheinen Inschriften entweder alleine,[109] oder zusammen mit einer bildlichen Darstellung, wie es die Grabstele des Kalliades verdeutlicht (Abb. 1.7).[110] Unter dem rechten Knie der dort gezeigten Gorgo ist ein Feld leicht abgesetzt, in dem in drei Zeilen die kurze Grabinschrift eingeschrieben ist.

Es wird deutlich, dass man an archaischen attischen Grabdenkmälern weder auf die rundplastische Grabstatue, noch auf oder in das direkte Umfeld der Figur auf der Grabstele schrieb. Auf dem mittleren Teil des Stelenschafts gibt es Inschriften nur in den Fällen, bei denen der Verstorbene nicht durch eine Figur repräsentiert wurde. Der Bereich im direkten Umfeld der Figur auf der Grabstele scheint also von Inschriften

---

Willemsen in das zweite oder dritte Jahrzehnt des 6. Jhs. v. Chr. datiert: Willemsen 1970, 23–27 Taf. 9; Richter 1961, 12f. Abb. 29, 30. Vgl. hierzu Schmaltz 1979, 35 Anm. 96.

105 Auf der Porosstele für Semiades (Kat. 1.4) verläuft die Grabinschrift vertikal am rechten Rand der Stele. Die Grabstele des -kleides (Kat. 1.13) überliefert nach der Beschreibung von Schmaltz eine Grabinschrift, die mittig auf der Stele von unten nach oben verläuft.

106 Grabstele von der Athener Agora (Kat. 1.1). Hier ist nur das retrograd geschriebene Ende des Namens des Verstorbenen auf dem Stelenschaft im unteren Drittel erhalten. Ob oder was darüber gemalt war, ist aufgrund fehlender Reste unbekannt. Harrison (Harrison 1956, 27, 37f.) und Richter (Richter 1961, 44) nahmen an, dass es sich hierbei um die verschollene Stele des Theron handelt, die Fauvel in Glyphada entdeckte und nach Athen brachte. Das Fragment wurde in einem zerstörten modernen Haus an der Athener Agora aufgefunden. Guarducci (in Richter 1961, 169) bezweifelte wegen bezeichnender Unstimmigkeiten zwischen den überlieferten Zeichnungen und dem Stück die Identifizierung.

107 Vgl. auch eine bereits frühklassische Grabstele des Pollis (Abb. 1.24) angeblich aus der Region um Megara (Malibu, J. Paul Getty Museum Inv. 90.AA.129, 480/470 v. Chr.): Grossman 2001, 98–100 Nr. 36 mit Abb. Dort steht die Grabinschrift auf dem Stelenschaft über der Figur. Zur Inschrift *SEG* 40, 404; *SEG* 45, 421; Corcella 1995; Ebert 1996a; Ebert 1996b, 19–25.

108 s. Kat. 1.2; vgl. Kat. 1.6; 1.16. Ob die sehr fragmentierte Inschrift auf einer Grabstele (Kat. 1.5) tatsächlich der Reste einer Bildhauerinschrift trägt, ist nicht gesichert.

109 Inschrift im Predellabereich: Kat. 1.12.

110 Kat. 1.15. Vgl. für eine mögliche Rekonstruktion der Stele die Grabstele im Athener Nationalmuseum Inv. 2687: Richter 1961, 22 Nr. 27 Abb. 83.

Abb. 1.4: Grabstele des –on vor 520 v. Chr.? (Athen, Agora Museum I.2056).

Abb. 1.5: Grabstele des Antiphanes um 520 v. Chr. (Athen, Nationalmuseum 86).

freigehalten worden zu sein. Stattdessen bevorzugte man den unteren Bereich auf den Stelen oder die Unterbauten. Weder bei Stelen- noch bei Statuenmonumenten ist aber eine Konvention eines bestimmten ‚Inschriftenfeldes' am Grabdenkmal festzustellen, da die Position von Inschriften variiert (Stelenbasen vs. Stelen; verschiedene

Abb. 1.6a–b: Grabstele des Aristion um 520/510 v. Chr. (Athen, Nationalmuseum 29).

Abb. 1.7: Predellabereich der Grabstele des Kalliades – drittes Viertel des 6. Jhs. v. Chr. (New York, Metropolitan Museum of Art 55.11.4).

Stufen der Stufenbasen für Statue oder Stele). Auch an Säulen- und Pfeilermonumenten treten die Inschriften nicht immer an denselben Stellen auf.

Ein Blick ins benachbarte Böotien zeigt, dass sich dort die archaischen Grabstelen in Bezug auf die Inschriftenposition nur zum Teil von den attischen unterscheiden.[111] Während in Attika in keinem Falle das direkte Umfeld der Figur beschrieben

111 Bei einer Grabstele in Boston (Museum of Fine Arts Inv. 08.288, Geschenk Fiske Warren 1908; angeblich aus Theben; zweites Viertel 6. Jh. v. Chr. [Richter]; 560/550 v. Chr. [Schild-Xenidou]; Literatur: Richter 1961, 22 Nr. 28, 156 Nr. 28 [M. Guarducci] Abb. 83–85, 199; Schild-Xenidou 2008, 154, 236f. Kat. 2 Taf. 2) findet sich der Rest einer Inschrift über der im Relief angegebenen männlichen Figur:

wird, gibt es in Böotien hierfür zwei Beispiele. So zeigt die Grabstele des Mnasitheos aus Akraiphia (Abb. 1.8) die Grabinschrift direkt neben der Figur und die Bildhauerinschrift im Predellabereich.[112]

Die Zeilen der Grabinschrift verlaufen von oben nach unten, wobei die Buchstaben der Figur abgewandt sind, da sie rechtsläufig geschrieben ist. Diese Position im Verhältnis zur Figur erinnert an das attische Grabmonument des Neilonides (Abb. 1.2), das zunächst einer genaueren Betrachtung wert ist:[113] Dort fügt sich die Bildhauerinschrift links auf der Blockseite in einen hochrechteckigen Bereich ein und unterstützt durch ihre vertikale Orientierung und ihre rechtsläufige Schreibung die Separierung dieses Bereiches von der Figur daneben.[114] Rechts neben der Figur wird ein anderer, diesmal querrechteckiger Bereich durch die mehrzeilige Grabinschrift definiert. Da zwischen den drei Elementen Inschrift – Figur – Inschrift kein formaler Bezug besteht, sind sie in dieser Hinsicht als eigenständige Elemente der Blockgestaltung zu verstehen; inhaltlich könnte zwar der Betrachter/Leser durch die Nähe der Inschriften und des Bildes in der gemalten Figur den Vater Neilon[115] oder den Bildhauer Endoios erkennen, wenn ihm die (schlecht erhaltene) Ikonographie der sitzenden Figur hierfür passend erschien, formal ist jedoch weder die eine, noch die andere Verbindung forciert. Von ebenfalls keiner signifikanten Verbindung zwischen Inschriften und Text ausgehend schlug etwa Catherine Keesling sogar vor, dass es sich um eine Darstellung des Gottes Hades handeln könnte.[116] Sie nahm jedoch durchaus an – ohne dies jedoch näher auszuführen –, dass durch die Nähe der Bildhauerinschrift

---

Sie überliefert nur zwei Buchstaben (ΘΟ[---), die wohl den Anfang des Namens des Verstorbenen bildeten, der von unten nach oben geschrieben wurde. Auf der Grabstele des Agathon und Aristokrates aus Thespiai steht eine kurze Grabinschrift in der unteren Zone der Stele direkt unter den Figuren: Athen Nationalmuseum Inv. 32; um 520 v. Chr. (Richter); 510/500 v. Chr. (Schild-Xenidou); Literatur: Richter 1961, 50 Nr. 75, 170f. Nr. 75 (M. Guarducci) Abb. 171, 213; Maria Salta, in: Despinis/Kaltsas 2014, 404f. Kat. I.1.369 Abb. 1223, 1224; Schild-Xenidou 2008, 155, 237f. Kat. 3 Taf. 2; *IG* VII 1890; *I Thespiai* 490. Zu den wenigen erhaltenen archaischen Grabstelen aus Böotien siehe Schild-Xenidou 2008, 6–17, 235–240 Kat. 1–6 Taf. 1–3.

112 Theben, Archäologisches Museum Inv. 28200, um 520–510 v. Chr., aus Akraiphia: Andreiomenou 1999; *DNO* I 380; *SEG* 49, 505: Inschrift links neben der Figur: Μνασιθείο ⁝ μνε͂μ’ εἰ|μὶ ἐπ’ὀδõι ⁝ καλόν,| ἀλά μ’ἔ͂θεκεν ⁝ Πύρι|χος ⁝ ἀρχαίες ⁝ ἀντὶ | φιλεμοσύνες. Inschrift auf der Predella: Φιλõργος ⁝ ἐποίεσ|εν (*Ich bin das schöne Grabmal des Mnasitheios am Wege; aber geweiht hat mich Pyr(rh)ichos zum Dank für alte Freundschaft. Philourgos hat <es> gefertigt*; Übs. *DNO* I 380 / K. Hallof – S. Kansteiner); vgl. zur Stele: Andreiomenou 2000; Andreiomenou 2006; Schild-Xenidou 2008, 155f., 239f. Kat. 6 Taf. 3; Estrin 2016.

113 Vgl. Anm. 82. Diese Verbindung zog auch Andreiomenou 2000, 97 und deutete sie als Werkstattzusammengehörigkeit.

114 In der archaischen attischen Vasenmalerei wird dagegen bei Namensbeischriften die Schreibweise (rechts- oder linksläufig) häufig so angepasst, dass sich die Grundlinie der Buchstaben an der Figur befindet. Dies ergibt sich aus den beiden von Wachter beschriebenen Platzierungskonventionen von Namensbeischriften (Wachter 2001, 228 §104f.). Ich danke Georg Gerleigner für diesen Hinweis.

115 Vgl. Raubitschek 1939b, 67.

116 Keesling 1999, bes. 536–545 mit Referenz zu den älteren Identifizierungen der Figur als Gottheit.

Abb. 1.8: Unterer Teil der böotischen Grabstele des Mnasitheos aus Akraiphia um 520/510 v. Chr. (Theben, Archäologisches Museum 28200).

des Endoios zur Sitzfigur nahegelegt würde, dass dieser auch das Bild gemalt habe.[117] Anhand der formalen Gestaltung kann diese These weder verifiziert, noch falsifiziert werden. Unbestritten ist, dass durch die Nähe von Inschrift und Bild eine Verknüpfung stattfinden *konnte*. Dagegen kann anhand des erhaltenen Materials nicht erwiesen werden, dass, *um* eine inhaltliche Verbindung herzustellen, Inschriften möglichst nah an das jeweilige Bild gebracht wurden – es genügte offenbar die Anbringung an demselben Monument. Das Grabmal des Neilonides ist damit kein erklärungsbedürftiger Sonderfall, bei der die Nutzung der Blockfläche für zwei Inschriften und ein Bild eine enge – inhaltliche – Verbindung nahelegen würden. Vielmehr wird der Platz auf der Blockfläche, wie es u. a. bei Stelen üblich ist, formal in verschiedene ‚Felder' unterteilt und diese gefüllt.

Ganz ähnlich scheint auch die Nähe der Grabinschrift zur Figur auf der Stele des Mnasitheos keinen besonderen Zusammenhang mit der Figur neben ihr nachzuweisen – unterscheidet sich doch auch der Textinhalt nicht von dem attischer Epigramme, die nicht immer in unmittelbarster Figurnähe angebracht wurden. Eine Verbindung zwischen dem in der Inschrift genannten Mnasitheos und der Figur ist allein schon durch die Anbringung auf demselben Monument gewährleistet und wäre demnach auch gegeben, wenn sich die Grabinschrift auf der Basis der Stele befunden hätte. Formal als *Beischrift* zur Figur ist demnach aber das Epigramm nicht zu verstehen.

Während diese Grabstele sich demnach nicht von den attischen unterscheidet, belegt die Grabstele des Dermys und des Kitylos aus Tanagra[118] (Abb. 1.9a–c) tatsächlich ein anderes Konzept und eine bewusste formale Bezugnahme zwischen Namen und Figuren: Dort ist zwar die Grabinschrift im Stelenbereich unter den beiden Figuren angebracht, wo sie horizontal orientiert von der Vorderseite der Stele auf ihre rechte Nebenseite weiterläuft. Zusätzlich schrieb man aber jeweils neben den Beinen jeder Figur einen Namen im Nominativ ein und schuf so eine unmittelbare Nähe zwischen Figur und Namensnennung im Sinne einer Beischrift, wie es an keinem attischen Beispiel überliefert ist.[119] Auf diese Besonderheit wird an späterer Stelle noch einmal eingegangen.

---

117 Keesling 1999, 511; auch bereits Raubitschek 1939b, 63. S. auch die Übs. in DNO I 368: *Endoios schuf auch diesen <Sitzenden>.*

118 Athen Nationalmuseum Inv. 56; aus Tanagra, Nekropole von Kokali; um 600 v. Chr. (Richter) bzw. 580/570 v. Chr. (Schild-Xenidou). Zur Stele: Richter 1961, 13 Nr. 9, 155f. Nr. 9. (M. Guarducci) Abb. 31–33, 192–195; Schild-Xenidou 2008, 153f., 235f. Taf. 1; Georgia Kokkorou-Alevras, in: Despinis/Kaltsas 2014, 377–379 Kat. I.1.352 Abb. 1178–1183. Zur Inschrift: *IG* VII, 579 (mit Lit.); *CEG* I 109.

119 Jeffery vermutete jedoch für die frühe Stele der Keramo (Athen, Epigraphisches Museum Inv. 10646, Mitte/zweite Hälfte 7. Jh. v. Chr.: Jeffery 1962, 129 Nr. 22 Taf. 36c; *IG* I³ 1194) aufgrund der Schriftführung, dass diese an dargestellten Figuren orientiert waren: Jeffery 1961, 44f. Belegbar ist diese Hypothese am Erhaltenen nicht.

Abb. 1.9a–c: Böotische Grabstele des Dermys und des Kitylos aus Tanagra um 580/570 v. Chr. (Athen, Nationalmuseum 56).

Begründung der Inschriften-Positionen

Welche Gründe gab es aber dann für die Lage der Inschrift am Grabmal, wenn sie in formaler Hinsicht nicht als Beischriften zum Bild zu verstehen sind – war etwa die Länge der Inschriften oder doch ein allgemeiner Zusammenhang zur gezeigten Figur ausschlaggebend? Lässt sich vielleicht sogar ein Unterschied zwischen Grab- und Bildhauerinschriften fassen?

Als Test können zunächst die Inschriften an Stelenmonumenten herangezogen werden, da sich an ihnen aufgrund der vielen möglichen Anbringungsorte auf Stelenschaft und Stelenunterbau mögliche Bezüge zur Länge der Inschrift oder zur Figur überprüfen lassen.

Die erhaltenen Stelenbasen[120] belegen in Verbindung mit den erhaltenen Stelen, dass es keine Präferenz für unterschiedliche Inschrifteninhalte (Grab- oder Bildhauerinschrift) oder Inschriftenlängen an bestimmten Orten der Grabmonumente gab. Auf der mehr Platz bietenden Stelenbasis steht genauso nur die Angabe des Namens des Verstorbenen, wie mitten auf dem Schaft der Stele.[121] Längere, mehrzeilige Grabinschriften finden sich zwar häufig auf den Basen, kommen aber auch auf der Stele oder Platte direkt vor.[122] Auch die Bildhauerinschriften sind sowohl auf der Stelenbasis als auch auf dem Stelenschaft eingemeißelt.[123] Auf der Stele bot sich aufgrund der Kürze der Bildhauerinschrift offenbar zudem die Leiste unterhalb der Figur an. An dieser Stelle schrieb man jedoch in keinem Fall die Grabinschrift,[124] auch wenn sich

120 Kissas führt 25 sichere Beispiele in seinem Katalog auf: Kissas 2000, 38f. A 3 Abb. 6 (*IG* I^3 1209), 40f. A 5 Abb. 9 (*IG* I^3 1206; *CEG* I 35), 41 A 6 (*IG* I^3 1207; *CEG* I 33), 41f. A 7 Abb. 10 (*IG* I^3 1219), 44f. A 11 Abb. 13 (*IG* I^3 1194bis; *CEG* I 13), 48–50 A 16 Abb. 18–21 (*IG* I^3 1213; *CEG* I 43), 57–59 A 23 Abb. 33–36 (*IG* I^3 1266; *CEG* I 32), 59 A 24 Abb. 37 (*IG* I^3 1204; *CEG* I 28), 59f. A 25 Abb. 38 (*IG* I^3 1243; *CEG* I 40), 60 A 26 (*IG* I^3 1349), 65f. A 35 (*IG* I^3 1276), 66 A 36 Abb. 43 (*IG* I^3 1380; *CEG* I 66; *DNO* I 367), 67f. A 38 Abb. 44, 45 (*IG* I^3 1231; *CEG* I 70), 247f. C 1 Abb. 335 (*IG* I^3 1238), 249 C 4 (*IG* I^3 1277; *CEG* I 68), 249f. C 5 (*IG* I^3 1241; *CEG* I 25), 250f. C 8 (*IG* I^3 1216; *CEG* I 45), 251 C 9 (*IG* I^3 1259), 253 C 12 Abb. 339 (*IG* I^3 1229; *CEG* I 54; *DNO* I 377), 253f. C 13 Abb. 340 (*IG* I^3 1222), 254 C 14 Abb. 341 (*IG* I^3 1271; *CEG* I 56), 255 C 15 (*IG* I^3 1223; *CEG* I 59), 255f. C 16 (*IG* I^3 1257; *CEG* I 53), 256 C 17 Abb. 342 (*IG* I^3 1256), 258 C 20 (*IG* I^3 1260; *CEG* I 72).

121 Vgl. Kat. 1.1, Kat. 1.3 gegenüber etwa Kissas 2000, 38f. A 3 Abb. 6 (*IG* I^3 1209), 256 C 17 Abb. 342 (*IG* I^3 1256).

122 Auf Basen: Kissas 2000, 40f. A 5 (*IG* I^3 1206; *CEG* I 35), 41 A 6 (*IG* I^3 1207; *CEG* I 33), 41f. A 7 (*IG* I^3 1219), 44f. A 11 (*IG* I^3 1194bis; *CEG* I 13), 48–50 A 16 (*IG* I^3 1213; *CEG* I 43), 57–59 A 23 (*IG* I^3 1266; *CEG* I 32), 59 A 24 (*IG* I^3 1204; *CEG* I 28), 59f. A 25 (*IG* I^3 1243; *CEG* I 40), 66 A 36 (*IG* I^3 1380; *CEG* I 66; *DNO* I 367), 67f. A 38 (*IG* I^3 1231; *CEG* I 70), 249 C 4 (*IG* I^3 1277; *CEG* I 68), 249f. C 5 (*IG* I^3 1241; *CEG* I 25), 250f. C 8 (*IG* I^3 1216; *CEG* I 45), 253 C 12 (*IG* I^3 1229; *CEG* I 54; *DNO* I 377), 254 C 14 (*IG* I^3 1271; *CEG* I 56), 255 C 15 (*IG* I^3 1223; *CEG* I 59), 255f. C 16 (*IG* I^3 1257; *CEG* I 53), 258 C 20 (*IG* I^3 1260; *CEG* I 72). Auf Stelen oder Platten: Kat. 1.9, Kat. 1.10, Kat. 1.11, Kat. 1.12, Kat. 1.18.

123 Auf der Basis: Kissas 2000, 66 A 36 Abb. 43 (*IG* I^3 1380; *CEG* I 66; *DNO* I 367), 253 C 12 Abb. 339 (*IG* I^3 1229; *CEG* I 54; *DNO* I 377), 253f. C 13 Abb. 340 (*IG* I^3 1222); auf der Stele vgl. die oben genannten Beispiele.

124 Schmaltz vermutete aufgrund von Unregelmäßigkeiten, dass diese Partie bei der Stele des Aristion (Kat. 1.2) überarbeitet wurde und ursprünglich eine andere Inschrift trug; diese soll aber nicht der

diese nur auf den Namen des Verstorbenen im Genetiv beschränkte. Das Grabmal des Aristion (Kat. 1.2) präsentiert sogar auf der Leiste unter der Figur die längere Bildhauerinschrift (ἔργον Ἀριστοκλέος), auf der Basis dagegen die kürzere Grabinschrift in Form des Namens im Genetiv (Ἀριστίονος) (Abb. 1.6a–b; 1.16). Die Lage der Inschriften am Grabmal ist demnach nicht primär durch die Textlänge bedingt, auch wenn natürlich die Länge immer Einfluss nahm. Genauso wenig scheint der unterschiedliche Textinhalt eine unterschiedliche Position bedingt zu haben: Bildhauerinschriften wie Grabinschriften finden sich mit Ausnahme der Leiste unter der Figur variabel in denselben Bereichen auf der Stele und der Basis.[125]

Es gibt zudem keinen konsequenten räumlichen Zusammenhang zwischen der Figur und der Grabinschrift, obwohl letztere ja in der Regel den Namen des Verstorbenen nennt. Dies fällt besonders dadurch auf, dass eine räumliche Nähe beider Elemente durch die Gliederung der Stele in verschiedene Bereiche durchaus möglich gewesen wäre. Abgesehen von dem zuvor beschriebenen Phänomen, dass Inschriften trotz vorhandenem Platz nicht in derselben Partie der Stele wie die Figur angebracht wurden, bezeugen dies auch die Leisten direkt unter den Figuren, die in keinem Fall eine der kürzeren Grabinschriften belegen. Solche Inschriften stehen dagegen durchaus auch auf den Unterbauten.[126] Die Position der Grabinschriften an Stelenmonumenten unterscheidet sich damit in Bezug auf das Verhältnis von Figur und Inschrift nicht von der an Statuenmonumenten im Grabbereich. Auch bei Inschriften an Letzteren wird, wie zuvor dargelegt, nicht konsequent auf die oberste Stufe oder den Deckblock/das Kapitell und damit in direkter Nähe zur Figur geschrieben.

Gerade bei den Stelenmonumenten lässt sich damit keine Konvention der Inschriftenpositionen an einer bestimmten Stelle belegen, wie es insgesamt auch bei den Stufenmonumenten keine Konvention der Anbringung auf der obersten Stufe gab. Gegenüber diesem Negativergebnis fällt ein anderer Aspekt deutlich ins Auge, der uns näher an die Gründe für die unterschiedlichen Positionen von Inschriften heranführt: Grab- und Bildhauerinschriften nutzten dieselben Bereiche am Monument wie der Figur nebengeordnete Bilder und Ornamente.[127] Im Predellabereich der Stelen

---

Name des Verstorbenen gewesen sein, der in der ersten Phase der Stele bereits der erhaltene Name ΑΡΙΣΤΙΟΝΟΣ war: Schmaltz 2005, 170. Zur Überarbeitung der Stele u. a. Schmaltz 2005 mit Verweis auf weitere Literatur. Hierfür zieht er auch die unterschiedlichen Schreiberhände der Inschriften heran, s. hierzu aber in Anm. 158.

125 Bildhauerinschriften auf Stelenbasen: Kissas 2000, 66 A 36 Abb. 43 (*IG* I³ 1380; *CEG* I 66; *DNO* I 367), 253 C 12 Abb. 339 (*IG* I³ 1229, *CEG* I 54; *DNO* I 377). Auf dem Stelenkörper (wohl Predellabereich) eingebunden in das Grabepigramm: Kat. 1.12. Auf der Leiste unter der Figur Kat. 1.2, 1.6, 1.16. Vielleicht auch auf der Grabstele Kat. 1.5, wobei hier die Inschrift nur sehr fragmentiert erhalten ist.

126 Kissas 2000, 38f. A 3 Abb. 6 (*IG* I³ 1209) (Grabmal der Kleto; Stele), 42f. A 8 Abb. 11 (*IG* I³ 1195) (Grabmal des Sosineos; Stele), 63f. A 30 Abb. 41 (*IG* I³ 1232) (Grabmal des Antidotos; Kouros), 68 A 39 Abb. 46 (*IG* I³ 1244) (Grabmal des Aristodikos; Kouros), 256 C 17 Abb. 342 (*IG* I³ 1256) (Grabmal des Aristion; Stele), 257f. C 19 Abb. 343, 344 (*IG* I³ 1217) (Grabmal des Kedeidos; Kouros).

127 Zum Funktionieren der Inschriften auf archaischer Skulptur und dem Vergleich zu Ornamenten: Dietrich 2017a, 298–309.

konnten ebenso figürliche Bilder wie Inschriften angebracht werden,[128] auf Leisten in gleicher Weise Inschriften wie Ornamentbänder.[129] Diese Variabilität der Ausgestaltung der verschiedenen Monumentbereiche neben der Figur als Hauptbild zeigen auch die Blöcke der Quader- oder Stufenbasen sowie Pfeilerdeckblöcke, von denen sowohl beschriftete als auch mit figürlicher Darstellung bemalte oder reliefierte Exemplare erhalten sind.[130]

Dieses Phänomen kann sich darin begründen, dass nicht die tatsächliche Fertigung in zwei (oder mehr) Bestandteilen (Basis und Stele beziehungsweise Basis und Statue) eine konzeptionelle Teilung des Grabmals vorgibt, sondern vielmehr offenbar nur der Bereich der Figur von dem Bereich des Unterbaus unterschieden wurde. Auf der Stele gehört so visuell die Predella noch zum ‚Unterbau' der Figur und trägt dementsprechend wie auch bisweilen die obersten Stufen der Basen bildliche Darstellungen oder Inschriften.[131] Damit wird auch klar, warum sich die Optionen der Beschriftung von Grabmonumenten mit Stelen (Inschriften auf der Stele oder auf ihrem Unterbau) nicht gegenseitig ausschließen, wenn es eine Grabinschrift *und* eine Bildhauerinschrift gab.[132] Bei diesen strebte man nämlich eine Separierung vonein-

128 Siehe etwa Kat. 1.12 gegenüber u. a. Athen, Nationalmuseum Inv. 2687, um 560 v. Chr.: Richter 1961, 22 Nr. 27 Abb. 83, 84 (Relief); New York, Metropolitan Museum of Art Inv. 38.11.13, um 520 v. Chr., Richter 1961, 32f. Nr. 45 Abb. 126, 128 (Flachrelief), hier Abb. 1.19; Rom, Museo Barracco Inv. unbekannt, um 525 v. Chr.: Richter 1961, 45f. Nr. 64 Abb. 154 (Relief); Athen, Nationalmuseum Inv. 1772, um 550 v. Chr.: Richter 1961, 48 Nr. 70 Abb. 159, 160 (gemalt); Athen, Agoramuseum Inv. S 1276a, 3. Viertel des 6. Jhs. v. Chr.: Richter 1961, 48f. Nr. 71 Abb. 163, 164 (gemalt).

129 Inschrift auf Abschlussleiste des Kapitells (Kat. 1.14) gegenüber Ornamenten auf der Abschlussleiste des Kapitells (vgl. etwa Athen, Nationalmuseum Inv. 41, Mitte 6. Jh. v. Chr.?, New York, Metropolitan Museum of Art Inv. 17.230.6, um 560 v. Chr.: Richter 1961, 18–20 Nr. 20, 21 Abb. 66–69, 74; vgl. auch Boston, Museum of Fine Arts Inv. 40.576, um 535/530 v. Chr.: Richter 1961, 29 Nr. 38 Abb. 110–114). Inschrift auf Leiste unter der Figur (Kat. 1.2, 1.5, 1.6, 1.16) gegenüber Ornamenten auf der Leiste unter der Figur (vgl. etwa Athen, Nationalmuseum Inv. 3071, um 530 v. Chr.: Richter 1961, 33 Nr. 46 Abb. 129, 176). Ähnlich ist dies in der Vasenmalerei etwa im Falle der attischen Kleinmeisterschalen, bei denen die gemalten Buchstaben wie Ornamente angeordnet sind (Hinweis N. Dietrich): vgl. Lissarrague 1990, 62. Diesbezüglich zu Kleinmeisterschalen auch: Wachter 2004; Heesen 2016. Vgl. zu gemalten ‚Inschriften' in der korinthischen Vasenmalerei als alternative Möglichkeit zu Ornamenten: Osborne/Pappas 2007, bes. 145–147.

130 Die Grabinschrift wird im Falle einer reliefierten Stelenbasis in Athen, Kerameikos Museum Inv. P 1001 (Kissas 2000, 43f. A 10 Abb. 12) dann auf der Stele selbst angebracht gewesen sein. Die Deckblöcke von Pfeilerbasen können entweder beschriftet (Kissas 2000, 70f. A 41 Abb. 48, 49; *IG* I³ 1344), beschriftet in Kombination mit einer bildlichen Darstellung (Kissas 2000, 71–73 A 42 Abb. 50, 51; *IG* I³ 1214; *CEG* I 42; *DNO* I 368) oder nur reliefiert gewesen sein (Kissas 2000, 74f. A 43 Abb. 52–54, 75 A 44, 76 A 45 Abb. 55). Vgl. zu den reliefierten Basen: Kosmopoulou 2002, 43–55, 164–174.

131 Zum Zusammenhang zwischen Predellabereich der Stelen und reliefiertem Basisbereich siehe Kosmopoulou 2002, 50, 54.

132 Das Grabmonument des Aristion, eines der wenigen erhaltenen Fälle, bei denen die Stele zusammen mit der zugehörigen Basis erhalten ist, zeigt auf der Basis dessen Namen im Genetiv, während die Bildhauerinschrift sich auf der Leiste unter der Figur findet: Kat. 1.2.

ander an, wie an späterer Stelle ausführlicher besprochen wird. Die Basis inklusive des Predellabereichs der Stele bot verschiedene Flächen, die man zur Ausgestaltung des Monuments durch Inschriften, Ornamente und weitere Bilder nutzte.

Zudem steigerte sich diese Ausstattung sowie die Wahl der Steinmaterialien in ihrer Intensität von unten nach oben.[133] Wie für die unteren Stufen von Stufenbasen keine Reliefierung überliefert ist und diese meist aus einem anderen Stein als Marmor bestehen,[134] befinden sich an dieser Stelle in der Regel keine Inschriften. Nur in solchen Fällen lassen sich Inschriften greifen, wenn dieser Bereich bereits eine weitere Aufwertung durch eine marmorimitierende helle Stuckierung erfahren hat.[135] Je reicher also das Grabmal mit gemalten und reliefierten Bildern, Ornamenten und Marmor ausgestattet werden sollte, desto mehr nutzte man hierfür weitere Bereiche im Unterbau.

Inschriften am Grabmal können damit als ein Element der visuell reichen Ausgestaltung des gesamten Grabmonumentes verstanden werden. Sie fügten sich in variable, für Inschrift, Ornament oder Bilder optional nutzbare Partien ein, die sich vor allem im unteren Bereich des Monumentes befinden; war keine figürliche Repräsentation des Verstorbenen auf einer Grabstele dargestellt, beschrieb man auch den mittleren Bereich des Stelenkörpers. Dies deutet bereits an, dass sich die Funktion der Inschriften für das Grabmal keineswegs auf ihren Inhalt beschränkte, sondern dass ihrer ästhetischen Präsentation Bedeutung zugemessen wurde; doch hierzu an späterer Stelle. Für den Moment ist festzuhalten, dass nicht ein möglicher Zusammenhang zur Figur bestimmte, in welchem Bereich des Grabmals die Inschrift eingemeißelt wurde.

Gestaltung der Grabinschrift als formaler Indikator für einen Zusammenhang zwischen Inschrift und Figur?

Obwohl kein Zusammenhang zwischen Figur und Grabinschrift über eine direkte räumliche Nähe gesucht wurde, könnte ein Zusammenhang auch durch das ‚Layout' der Inschrift unterstützt werden, wenn etwa der Name besonders hervorgehoben würde, wie dies etwa bei späteren Ehreninschriften vorkommt. Auf der Basis der

---

133 Hierauf wies N. Dietrich in einem Vortrag zum Thema „Die Rückseite als ästhetisches Problem. Strategien der Inszenierung figürlicher Pracht in der griechisch-römischen Antike", gehalten u. a. am 05.06.2013 in Berlin, Humboldt-Universität, Winckelmann-Institut, hin.

134 Vgl. etwa den Materialwechsel in dem vierstufigen Unterbau eines Grabmonumentes aus Vourva (Athen, Nationalmuseum Inv. 81, um 550/540 v. Chr.: Kissas 2000, 46 f. A 13 Abb. 17; *IG* I³ 1251; *CEG* I 18; *DNO* I 359) oder bei dem mehrstufigen Unterbau des Grabmonument des Kroisos, um 530 v. Chr. (Athen, Nationalmuseum Inv. 4754 und 3851 α, β, γ: Pavlina Karanastasis, in: Despinis/ Kaltsas 2014, 207–211 I.1.185α Abb. 658–663 (mit Lit.); Kissas 2000, 54 f. A 20 Abb. 28–30; *IG* I³ 1240; *CEG* I 27).

135 Vgl. die vier Fälle, bei denen es sich nach Kissas um eine beschriftete untere Stufe einer Stufenbasis handelt: Kissas 2000, 56 f. A 22 (*IG* I³ 1205; *CEG* I 38), 64 A 31 (*IG* I³ 1226; *CEG* I 61), 64 f. A 32 Abb. 42 (*IG* I³ 1227; *CEG* I 60), 65 A 33 (*IG* I³ 1236; *CEG* I 73). Alle bestehen aus Kalkstein, bei drei der vier ist die Stuckierung nachgewiesen (A 22, A 31, A 33), für A 32 ist eine Stuckierung anzunehmen.

frühhellenistischen Ehrenstatue für Menander im Dionysos-Theater in Athen ist so der Name von den Seiten eingerückt und dabei zentriert auf dem Postament eingemeißelt, während die Bildhauerinschrift weiter unten in kleinerer Schriftgröße die gesamte Postamentbreite ausfüllt (Abb. 0.3b).[136] Sehr ähnlich verhält sich die Inschrift auf der wenig später als 350 v. Chr. entstandenen Basis einer Ehrenstatue für Philoumene von der Athener Akropolis.[137] Hier unterstützt das Layout die Hervorhebung der Namen, was damit vielleicht sogar eine zusätzliche Verbindung zwischen dem Namen und der Statue bedingt haben kann: In der ersten Zeile steht nämlich allein und zentriert der Name der Philoumene. Gleichzeitig bildet der Name den Beginn der Weihinschrift an Athena, die sich in der zweiten und dritten Zeile fortführt. Ebenso wie Philoumene ist auch der Name der Athena durch eine Zentrierung und Alleinstellung in der dritten Zeile hervorgehoben.

Die archaischen Grabinschriften zeigen dagegen keine Größenunterschiede einzelner Wörter oder Textpartien (mit Ausnahme zweier Bildhauerinschriften im Verhältnis zur Grabinschrift)[138] und mit Ausnahme der Absetzung der Bildhauerinschrift, auf die im Folgenden noch näher eingegangen wird, keine Absetzung einzelner Teile des Textes von anderen.[139] So ist keine Betonung des Namens des Verstorbenen durch Absetzung, Größenunterschied oder Position an besonderen Stellen wie dem Anfang der ersten Zeile einer Inschrift festzustellen. In einzelnen Fällen mag es eine derartige Intention gegeben haben: Auf der Basis des Grabmonuments des Aischros im Athener Kerameikos Museum (Abb. 1.10)[140] beginnt die kurze Inschrift mit den Namen des Verstorbenen im Genetiv. Während die Buchstabenabstände in der Inschrift sonst auffällig unregelmäßig sind und sogar innerhalb eines Wortes stark variieren, setzte der Schreiber nach dem Namen ein Dreipunkt-Zeichen, wohl um diesen abzusetzen. Solche Zwei- oder Dreipunkt-Zeichen werden aber nicht nur für die Absetzung von Namen verwendet,[141] sondern stehen grundsätzlich mit dem Textinhalt beziehungsweise seiner Struktur in Verbindung, da sie Texteinheiten[142], einzelne

136 Zur Basis des Ehrenmonuments (Inv. NK 279) und der Inschrift (*IG* II/III^2 3777; *DNO* III 2387) siehe u. a.: Fittschen 1991, 268–270; Papastamati-von Moock 2007, bes. 277–280 mit Abb. 1, 2; Taf. 36–38.
137 Athen, Akropolis Inv. 2970, s. Matthaiou 1994, 174–182 Abb. 10.1, 10.4 (*SEG* 44, 136; *DNO* III 1843).
138 Kissas 2000, 61f. A 28 (Philergos; *IG* I^3 1365; *CEG* I 52; *DNO* I 378), vgl. Viviers 1992, 103–113 Abb. 18; Hurwit 2015, 127; Kissas 2000, 63f. A 30 Abb. 41 (Kallonides; *IG* I^3 1232; *DNO* I 411). S. hierzu auch unten.
139 Eine Möglichkeit der visuellen Separierung wäre die unterschiedliche farbige Fassung. Hierfür sind für die archaischen Grabinschriften meines Wissens nach keine Belege erhalten. Meist findet sich alleine Rot in den Buchstaben; hierzu weiter unten.
140 Athen, Kerameikos Museum Inv. I 189, um 520 v. Chr.: Kissas 2000, 61 A 27 Abb. 39 (*IG* I^3 1366).
141 Kissas 2000, 43 A 9 (*IG* I^3 1196, *CEG* I 14; *DNO* I 358), 46f. A 13 Abb. 16, 17 (*IG* I^3 1251; *CEG* I 18; *DNO* I 359); vgl. Lougovaya-Ast 2017, 28, 35.
142 Kissas 2000, 43 A 9 (*IG* I^3 1196, *CEG* I 14; *DNO* I 358), 46f. A 13 Abb. 16, 17 (*IG* I^3 1251; *CEG* I 18; *DNO* I 359), 54f. A 20 Abb. 28–30 (*IG* I^3 1240; *CEG* I 27), 57–59 A 23 Abb. 33–36 (*IG* I^3 1266; *CEG* I 32), 59 A 24 Abb. 37 (*IG* I^3 1204; *CEG* I 28), 60 A 26 (*IG* I^3 1349), 61 A 27 Abb. 39 (*IG* I^3 1366), 65f. A 35 (*IG* I^3 1276),

Abb. 1.10: Basisblock des Grabmonumentes des Aischros, um 520 v. Chr. (Athen, Kerameikos Museum I 189).

Wörter[143] oder, dann auch zum Teil als einzige Interpunktion in der Inschrift, Metrumgrenzen[144] markieren.[145] Der Betrachter kann die Bedeutung des Zwei- oder Dreipunkt-Zeichens aber erst während des Lesevorgangs auflösen, da es nicht nur für eine spezifische Funktion etabliert ist.

Durch die Verwendung des einzelnen Dreipunkt-Zeichens nach dem an erster Stelle stehenden Namen des Aischros stellte man bei diesem Beispiel den Namen durchaus prominent heraus. Nimmt man den auf der Basis aufgestellten – heute verlorenen – Kouros dazu, könnte der Betrachter des Grabmals beim Ansehen der Figur

---

70f. A 41 Abb. 48, 49 (*IG* I^3 1344), 79f. A 48 Abb. 61 (?) (*IG* I^3 1264), 249f. C 5 (?) (*IG* I^3 1241; *CEG* I 25), 253 C 12 Abb. 339 (*IG* I^3 1229), Kat. 1.12.

143 Kissas 2000, 43 A 9 (*IG* I^3 1196, *CEG* I 14; *DNO* I 358), 46f. A 13 Abb. 16, 17 (*IG* I^3 1251; *CEG* I 18), 50 A 17 Abb. 22 (*IG* I^3 1234; *CEG* I 69), 54f. A 20 Abb. 28–30 (*IG* I^3 1240; *CEG* I 27), 57–59 A 23 Abb. 33–36 (*IG* I^3 1266; *CEG* I 32), 59 A 24 Abb. 37 (*IG* I^3 1204; *CEG* I 28), 60 A 26 (*IG* I^3 1349), 61 A 27 Abb. 39 (*IG* I^3 1366), 64f. A 32 Abb. 42 (*IG* I^3 1227; *CEG* I 60), 65f. A 35 (*IG* I^3 1276), 253 C 12 Abb. 339 (*IG* I^3 1229; *CEG* I 54; *DNO* I 377), Inschrift auf einem Kapitell, das eine Grabstele bekrönte (Kat. 1.14).

144 Als Interpunktion nur für Metrumgrenzen: Kissas 2000, 39f. A 4 Abb. 7, 8 (*IG* I^3 1200; *CEG* I 19), 41f. A 7 Abb. 10 (*IG* I^3 1219), 44f. A 11 Abb. 13 (3 x) (*IG* I^3 1194bis; *CEG* I 13), 50 A 17 Abb. 22 (*IG* I^3 1234; *CEG* I 69), 62f. A 29 Abb. 40 (2x) (*IG* I^3 1357; *CEG* I 58), 66 A 36 Abb. 43 (2x) (*IG* I^3 1380; *CEG* I 66), 249 C 4 (*IG* I^3 1277; *CEG* I 68); im Kontext mehrerer Punkt-Zeichen: Kissas 2000, 43 A 9 (*IG* I^3 1196; *CEG* I 14; *DNO* I 358), 46f. A 13 Abb. 16, 17 (*IG* I^3 1251; *CEG* I 18; *DNO* I 359), 54f. A 20 Abb. 28–30 (*IG* I^3 1240; *CEG* I 27), 57–59 A 23 Abb. 33–36 (*IG* I^3 1266; *CEG* I 32), 59 A 24 Abb. 37 (*IG* I^3 1204; *CEG* I 28), 253 C 12 Abb. 339 (*IG* I^3 1229; *CEG* I 54; *DNO* I 377). Zu den Zeichen im Rahmen von Versinschriften u. a. Dihle 2008; vgl. aber auch die in der folgenden Anm. genannten Verweise.

145 Vgl. zu den Punktzeichen und ihrer Verwendung: Lougovaya-Ast 2017; Kaczko 2016, 39f. *ad* Nr. 8; Dihle 2008; Ecker 1990, 236–239; Threatte 1980, 73–84; bes. zu ihrer Bedeutung in der Hekatompedon-Inschrift: Butz 2010, 55–75. Bes. zu Beispielen in archaischen Akropolis-Weihinschriften: Raubitschek in *DAA*, S. 441–444.

und Entziffern der Inschrift einen engen Text–Bild-Bezug annehmen; dies wird jedoch nur die grundsätzlich bestehende Verbindung zwischen Name und Figur an diesem Monument, die sich beide auf die Person des Verstorbenen beziehen, bestätigt haben. Da sich ein solches Vorgehen aber nur in einzelnen Fällen nachweisen lässt – das Grabmal des Antilochos[146] wäre ein vergleichbarer Fall –, ist dies zwar wie beschrieben für die Rezeption des gesamten Monumentes und das Entstehen von Text–Bild-Bezügen ein bemerkenswertes Beispiel, es lässt sich aber vor dem Hintergrund der sonstigen Verwendung von Punkt-Zeichen in Inschriften keine etablierte Layoutstrategie zu diesem Zweck nachweisen.

In diesem Zusammenhang stellt sich auch die Frage, wo in der Inschrift überhaupt der Name des Toten genannt wird. In den meisten Fällen präsentiert die erste Zeile der Inschrift den Namen. Dies ist jedoch vor allem durch das Inschriftenformular bestimmt, etwa in den Fällen, wenn die Grabinschrift mit „*sêma* des N. N.“ beginnt. Dabei gibt es aber keine Regel, gemäß der dieser besonders oft am Anfang der Zeile oder an andere Stelle steht.[147] In mehreren Fällen wird der Name des Verstorbenen sogar durch das Blockende getrennt und in der zweiten Zeile fortgeschrieben.[148] Dies zeigt, dass, obwohl der Name des Verstorbenen von entscheidender Bedeutung für das Grabmonument war, dieser in der Gestaltung der Inschrift nicht grundsätzlich besonders hervorgehoben wurde. Auch hier sind also unterschiedliche Faktoren für die Position des Namens anzunehmen, unter denen in einzelnen Fällen wie bei Aischros auch der Wunsch nach einer Hervorhebung des Namens gewesen sein dürfte.

Ähnliches zeigte bereits die Lage der ganzen Inschrift am Grabmal. Der Name konnte zwar durch die Position der Inschrift gleichzeitig mit der dargestellten Figur wahrgenommen werden; wie die Inschriften auf den Stufenbasen und auf den Stelen

146 Auf dem obersten Block der Stufenbasis, die eine Säule und darauf möglicherweise einen Kouros trug, steht in vier Zeilen die Versinschrift, die mit dem Namen des Antilochos im Genetiv beginnt, der von der fortführenden Inschrift durch ein Zweipunktzeichen abgesetzt wird. Dies ist die einzige Interpunktion in der Inschrift. Eine besondere Nähe der Inschrift (und damit des Namens) zu dem auf der Säule vielleicht zu rekonstruierenden Kouros wurde aber offenbar nicht gesucht, da die Inschrift auf der Stufenbasis und nicht auf dem Kapitell steht. Stand auf der Säule aber ursprünglich kein Kouros, wird der Betrachter die Hervorhebung des Namens rein textimmanent verstanden haben. Athen, Epigraphisches Museum Inv. 10647, 10648, 10649, drittes Viertel des 6. Jhs. v. Chr. Zur Basis und der Inschrift: Kissas 2000, 51 A 18 Abb. 23–26 (*IG* I³ 1208; *CEG* I 34; *DNO* I 347); vgl. auch Lougovaya-Ast 2017, 35.

147 Für eine quantitative Untersuchung bieten sich die bei Kissas (Kissas 2000) aufgeführten Statuen- und Stelenbasen mit Inschriften an: Von den 37 Basisblöcken mit Inschriften, bei denen der Name erhalten ist, findet sich der Name in 30 Fällen in der ersten Inschriftenzeile; davon bestehen aber sechs nur aus dem Namen, bei fünf wird der Name durch das Blockende getrennt und führt sich in der zweiten Zeile fort. Die einzelnen Namensnennungen ausgenommen, die hierfür nicht aussagekräftig sind, findet sich nur bei neun Exemplaren der Name als erstes Wort der ersten Zeile.

148 Kissas 2000, 59 f. A 25 Abb. 38 (*IG* I³ 1243; *CEG* I 40), 70 f. A 41 Abb. 48, 49 (*IG* I³ 1344), 71–73 A 42 Abb. 50, 51 (*IG* I³ 1214; *CEG* I 42; *DNO* I 368), 250 f. C 8 (*IG* I³ 1216; *CEG* I 45), 258 C 20 (*IG* I³ 1260; *CEG* I 72).

gezeigt haben, wählte man aber nicht immer den Bereich, der der Figur am nächsten lag, zur Anbringung der Inschrift.

Aus diesem Befund lässt sich daher keine positive Evidenz für einen die archaischen attischen Grabmäler kennzeichnenden formalen Zusammenhang zwischen Figur und Name feststellen, der sich mit den formalen Strategien von Beischriften in der attischen Vasenmalerei vergleichen ließe. Vielmehr scheinen bei diesen Inschriften andere Aspekte wie etwa die Homogenität der Inschriftenzeilen und die dadurch erreichte ornamenthafte Wirkung auf die Position der Inschriften Einfluss genommen zu haben, wie an späterer Stelle dargelegt wird.

Position der Bildhauerinschrift im Verhältnis zur Grabinschrift

In diesem Zusammenhang ist noch einmal auf die Position der Bildhauerinschriften zurückzukommen, da wir hierbei die Frage nach der Gestaltung und Lage von Inschriften in Bezug auf unterschiedliche Textinhalte untersuchen können. Es wird sich zeigen, dass sich Bildhauerinschriften in den meisten Fällen mithilfe unterschiedlicher gestalterischer Mittel von der Grabinschrift absetzten. Bevor aber die Gründe dieser Trennung im Fokus stehen, sind einige Anmerkungen zur Inschriftgestaltung und dem Textinhalt der Grabinschriften vorauszuschicken. Grabinschriften sind entweder im Versmaß oder in Prosa verfasst. Und sie enthalten in fast allen Fällen einen direkten Verweis auf das Grabmal selbst, welcher zugleich den Namen des Verstorbenen angibt.[149] Sollte auf dem Grabmal neben der Grabinschrift eine Bildhauerinschrift angebracht werden, standen sich also unterschiedliche Inschrifteninhalte in oftmals verschiedener metrischer Struktur gegenüber. Bildhauerinschriften sind insgesamt an mindestens 19[150] archaischen attischen Grabmonumenten erhalten, wobei

149 Vgl. zu den Typen der Grabinschriften: Sourvinou-Inwood 1995, bes. 147–180. Die Nennung des Grabmals kann entweder eingebettet sein in einen weiteren Kontext, wenn etwa die Errichtung des Grabmals durch eine bestimmte Person thematisiert wird, wie am Grabmal des Epikles, Athen Epigraphisches Museum Inv. 10645, drittes Viertel des 6. Jhs. v. Chr. (*IG* I³ 1243): ṭὀπικλέος παιδὸς Δαμα|σιστράτο ἐνθάδε σε̃μα / | Πεισιάναχς κατέθεκε· τὸ | γὰρ γέρας ἐστὶ θανόντο[ς]. (*Für Epikles, den Sohn des Damasistratos, hat hier das Grabmal Peisianax errichtet. Der Ruhm aber gebührt dem Toten.* Übs. auf Grundlage der Übs. von K. Hallof [leicht verändert]); siehe auch Kissas 2000, 59f. A 25 Abb. 38. Oder die Nennung des Grabmals erfolgt als Ausgangspunkt der Trauer um den Verstorbenen beziehungsweise der Erinnerung an ihn, etwa am Grabmal des Thrason, Athen, Epigraphisches Museum Inv. 10639, drittes Viertel des 6. Jhs. v. Chr. (*IG* I³ 1204): Kissas 2000, 59 A 24 Abb. 37. Einen Verweis auf den Ort des Grabes gibt es seltener, vgl. etwa Grabmonument des Alkimachos, Athen, Kerameikos Museum Inv. I 326, drittes Viertel des 6. Jhs. v. Chr. (*IG* I³ 1234; Kissas 2000, 50 A 17 Abb. 22). Im Falle des Grabmonument des Tetichos, Athen, Epigraphisches Museum Inv. 10650, ca. Mitte 6. Jh. v. Chr. (*IG* I³ 1194bis; Kissas 2000, 44f. A 11 Abb. 13) wird das Grabmal oder das Grab nicht direkt erwähnt, bleibt aber dennoch Bezugspunkt im Epigramm: Sourvinou-Inwood 1995, 148f.

150 Siehe im Folgenden. Bei Kissas 2000, 46 A 12 Abb. 14, 15 (*IG* I³ 1242; *DNO* I 372) ist jedoch unklar, ob es sich tatsächlich um eine Bildhauernennung handelt.

ein Beispiel zu fragmentiert erhalten ist, um den Zusammenhang zur Grabinschrift untersuchen zu können:[151]

Darunter sind sieben Grabmäler, die die Bildhauerinschriften in einem von der Grabinschrift separierten Bereich zeigen: Dabei ist bei drei Nennungen des Bildhauers Aristion die Bildhauerinschrift auf einer anderen Basisseite angebracht (Abb. 2.13b).[152] In mindestens drei weiteren Fällen anderer Bildhauer steht sie auf einer Leiste unter der Figur auf einer Stele (Abb. 1.6b),[153] während die Grabinschrift in einem anderen Feld eingemeißelt wurde. Hier schließt sich auch das Grabmonument des Neilonides[154] an, bei dem Bildhauerinschrift und Grabinschrift zwar dieselbe Seite des Pfeilerdeckblocks nutzen, diese Blockseite jedoch durch eine Figur in zwei Bereiche getrennt wird (Abb. 1.2).

An den anderen elf Grabmälern teilen sich beide Inschriften auch denselben Bereich, also beispielsweise dieselbe Basisseite. Hier wurde aber meist zwischen beiden visuell getrennt: Als zwei Teile waren sie erkennbar durch eine signifikant unterschiedliche Buchstabengröße[155], einen Abstand zueinander[156] oder einen neuen

151 Kissas 2000, 253f. C 13 Abb. 340 (*IG* I³ 1222).

152 Kissas 2000, 47 A 14 (*IG* I³ 1261; *CEG* I 24; *DNO* I 348), 51 A 18 Abb. 23–26 (*IG* I³ 1208; *CEG* I 34; *DNO* I 347), 51–54 A 19 Abb. 27 (*IG* I³ 1211; *CEG* I 41; *DNO* I 349).

153 Kat. 1.2. Eine Stele in New York (Kat. 1.16) zeigt eine ähnliche Position. Hier ist jedoch unbekannt, wo sich die Grabinschrift befunden hat. Auch eine Grabstele im Athener Kerameikos Museum (Kat. 1.6) zeigt eine Bildhauerinschrift auf einer Leiste unter der (sitzenden) Figur; Willemsen ergänzte hier Aristokles als Bildhauer: Willemsen 1970, 36–38. Da der untere Abschluss der Stele erhalten ist, wird sich die Grabinschrift wahrscheinlich auf der Basis befunden haben. Ob die sehr fragmentierte Inschrift auf einer weiteren Grabstele (Kat. 1.5) tatsächlich die Reste einer Bildhauerinschrift trägt, wie vorgeschlagen wurde (Willemsen 1970, 35f.), ist allerdings nicht gesichert.

154 Siehe Anm. 82.

155 Kissas 2000, 61f. A 28 (Philergos; *IG* I³ 1365; *CEG* I 52; *DNO* I 378), vgl. Viviers 1992, 103–113 Abb. 18; Hurwit 2015, 127; Kissas 2000, 63f. A 30 Abb. 41 (Kallonides; *IG* I³ 1232; *DNO* I 411). Zu der unterschiedlichen Schriftgröße kann in einigen Fällen auch das Bemühen, die Blockbreite zu füllen, geführt haben, siehe weiter unten.

156 Kissas 2000, 70f. A 41 Abb. 48, 49 (Aristokles; *IG* I³ 1344; *DNO* I 375), neben dem Zeilenabstand wies auch das fehlende rote Band auf eine Trennung hin. Kissas 2000, 79 A 47 (Aristion von Paros zugeschrieben; *IG* I³ 1269; *CEG* I 36; *DNO* I 350): eine Kannelur Abstand (vgl. Raubitschek 1939b, Abb. 17 oben). Kissas 2000, 253 C 12 Abb. 339 (Aristokles; *IG* I³ 1229; *CEG* I 54; *DNO* I 377). Auf den ersten Blick scheint die Inschrift Zeilen vollständig zu füllen; es gibt nur einen Zwischenraum in der zweiten Zeile, der durch zwei Punkt-Zeichen getrennt ist. Rechts des Zwischenraums steht ΘΥΓΑΘΡΟΣ retrograd ausgehend vom rechten Blockrand geschrieben. Gemäß dem Textinhalt und dem elegischen Distichon gehört dieses Wort an das Ende der ersten Zeile. Der Textinhalt und damit der zweite Teil des elegischen Distichons führt dann mit Beginn an der linken Blockseite fort und läuft dann in der dritten Zeile der Inschrift weiter. Bei diesem Block gibt die Lücke in der zweiten Zeile dem Leser den Hinweis darauf, dass der rechts davon befindliche Teil, der retrograd geschrieben ist, noch der ersten ‚Zeile' zugehört. Ein solches Vorgehen – die formale Zuordnung von Wörtern oder Wortteilen zur ersten Zeile durch das retrograde Schreiben am rechten Blockrand, lässt sich mehrfach feststellen (vgl. auch Kissas 2000, 46f. A 13 Abb. 16, 17 [*IG* I³ 1251; *CEG* I 18; *DNO* I 359], 64f. A 32 Abb. 42 [*IG* I³ 1227; *CEG* I 60],

Zeilenbeginn[157], wenn die vorherige Zeile nicht vollständig gefüllt wurde, was ebenfalls einen visueller Marker für das inhaltliche Ende darstellt. Dabei treten die Phänomene auch kombiniert auf. Die Differenzierung musste deutlich erkennbar sein – ein geringfügiger Größenunterschied der Buchstaben oder eine andere, aber ähnliche Schreiberhand bei sonst homogenem Gesamteindruck dürfte nicht dazu geführt haben, dass der Betrachter ohne die Inschrift zu lesen den inhaltlichen Unterschied erkannt hätte.[158]

Unter den fünf Fällen, in denen sich keine auffällige Differenzierung feststellen lässt,[159] sind zwei, die die Bildhauernennung in den Vers der Grabinschrift integrieren: Im Fall der Grabinschrift für eine weibliche Verstorbene[160] bildet so die Bildhauernennung des Phaidimos den zweiten Teil des Pentameters des elegischen Distichons. Auf der Stele des Archias und seiner Schwester (Kat. 1.12, Abb. 1.11), deren Grabinschrift in drei jambischen Trimetern verfasst ist, ist die Bildhauernennung des Phaidimos ebenfalls Teil des Verses.[161]

65f. A 35 [*IG* I^3 1276]), auch wenn in diesen Fällen der Text damit endet. Diese Fortführung machte jedoch eine betonte Lücke notwendig.

157 Kissas 2000, 46 A 12 Abb. 14, 15 (*IG* I^3 1242; *DNO* I 372) (hier ist aber unklar, ob es sich um eine Bildhauerinschrift handelt: vgl. die Anmerkungen in *DNO* I zu Nr. 372).

158 Kissas 2000, 55f. A 21 Abb. 31, 32 (Aristokles; *IG* I^3 1218; *CEG* I 50; *DNO* I 376) Die Bildhauerinschrift ist etwas größer und soll von anderer Hand geschrieben sein: Willemsen 1963, 136; *DNO* I zu Nr. 376. Der geringfügige Größenunterschied fällt kaum ins Gewicht. Die unterschiedliche Schreiberhand dürfte dem Leser erst bei sehr genauem Betrachten aufgefallen sein (vgl. E und P), da sich andere Buchstaben kaum unterscheiden und die Bildhauerinschrift sich formal eher in ein homogenes Bild einfügt, berücksichtigt man Verteilung und grundsätzliche Anordnung der Buchstaben. Die Unterschiede in der Buchstabengröße sind auch bei folgenden Beispielen eher nachrangig: Kissas 2000, 70f. A 41 Abb. 48, 49 (Aristokles; *IG* I^3 1344; *DNO* I 375); Kissas 2000, 253 C 12 Abb. 339 (Aristokles; *IG* I^3 1229; *CEG* I 54; *DNO* I 377). Inwiefern die leichten Unterschiede in den Inschriften *IG* I^3 1256 (Kissas 2000, 256 C 17 Abb. 342; *DNO* I 374 = Kat. 1.2) und *SEG* 49, 505 (Andreiomenou 1999; *DNO* I 380) tatsächlich eine andere Schreiberhand bedeuten, scheint mir nicht zwingend. Vielleicht bedingte auch die unterschiedliche Größe der Buchstaben oder die Orientierung der Inschrift die Unterschiede. Schmaltz dagegen geht von einer unterschiedlichen Schreiberhand bei der Grabstele des Aristion (Kat. 1.2) aus, was er als Argument für eine Zweiphasigkeit der Inschriften heranzieht: Schmaltz 2005, 170. Dies überzeugt vor dem Beispiel des Grabmals des Xenophantos (Kissas 2000, 55f. A 21 Abb. 31, 32; *IG* I^3 1218; *CEG* I 50; *DNO* I 376) und der Stele für Mnasitheos (Andreiomenou 1999; *SEG* 49, 505; *DNO* I 380) nicht restlos, da diese ebenfalls Unterschiede zeigen, jedoch keine anderen Hinweise auf eine Zweiphasigkeit vorliegen.

159 Kissas 2000, 43 A 9 (Phaidimos; *IG* I^3 1196; *CEG* I 14; *DNO* I 358), 46f. A 13 Abb. 16, 17 (Phaidimos; *IG* I^3 1251; *CEG* I 18; *DNO* I 359), Kat. 1.12 (Phaidimos), Kissas 2000, 66 A 36 Abb. 43 (Endoios; *IG* I^3 1380; *CEG* I 66; *DNO* I 367), 55f. A 21 Abb. 31, 32 (Aristokles; *IG* I^3 1218; *CEG* I 50; *DNO* I 376), vgl. Anm. zuvor.

160 Athen, Nationalmuseum Inv. 81, um 550/540 v. Chr.: Pavlina Karanastasis, in: Despinis/Kaltsas 2014, 43–46 Abb. 72–77; Kissas 2000, 46f. A 13 Abb. 16, 17; *IG* I^3 1251; *CEG* I 18; *DNO* I 359.

161 Die Wortwahl ist auf den ersten Blick ungewöhnlich, da Phaidimos‘ Anteil an der Herstellung des Grabmals damit beschrieben wird, er habe die Stele darauf gesetzt (στέλεν ⁝ δ’ ἐπ’ αὐτõι ⁝ θε̃κε), während Eukosmides derjenige war, der das *sêma* schön machte (δὲ τοũτ’ ἐποίεσεν καλόν). Häufiger findet sich in den Grabinschriften τιθέναι für die Auftraggeber und ποεῖν für die Bildhauer. An der

Eine solche Integration bezog die Leistung des Bildhauers in den Inhalt der Grabinschrift ein. Dieses Vorgehen war nicht oft möglich, da Bildhauerinschriften sich nur schwer in ein Versmaß einfügen ließen. Sie bestehen in der Regel nur aus dem Namen und einer Form von ποεῖν.

Bei den drei anderen Fällen bestand keine auffällige Differenzierung zwischen beiden Inschriften wie bei den Beispielen zuvor. Es lässt sich jedoch auch bei ihnen eine Separierung nachweisen. Der Unterschied wird jedoch erst während des genaueren, intensiven Betrachtens beim Entziffern der Inschrift und dem damit in Verbindung stehenden Leseakt sichtbar. Hier sind einerseits die Zwei- oder Dreipunkt-Zeichen zuzurechnen, wenn diese zwischen Grabinschrift und Bildhauerinschrift stehen, wie es das Grabmal des Chairedemos und das der Lampito (Abb. 1.12) bezeugen.[162]

Bei beiden steht ein solches Zeichen zwischen der im elegischen Distichon verfassten Grabinschrift und der nicht in einem Versmaß verfassten Bildhauerinschrift. Es strukturiert die ganze Inschrift also in verschiedene Teile, genau wie das Zeichen bereits die Grabinschrift in Hexameter und Pentameter gliedert. Da die Zwei- oder Dreipunkt-Zeichen nicht, wie zuvor dargelegt, ausschließlich Grabinschrift und Bildhauerinschrift trennen, ist diese ästhetische Differenzierung für den Betrachter ohne das Lesen nicht zu verstehen. Zunächst deutet das Zeichen durch seinen auffälligen visuellen Effekt allein eine Strukturierung des Textes an, die aber erst im Lesevorgang aufgelöst werden kann. Bis zu diesem Zeitpunkt sind die Inschriften jedoch ästhetisch homogen und damit als Einheit verstanden.

Auch beim Grabmonument des Xenophantos (Abb. 1.13) gab es trotz direktem Anschluss der Bildhauerinschrift an die Grabinschrift eine ästhetische Unterstützung für die inhaltliche Trennung der Bestandteile der Inschrift(en). Beide unterscheiden sich

---

Identität des Phaidimos als Bildhauer besteht aber kein Zweifel (vgl. zu ihm die Bildhauerinschriften *DNO* I 358–360). Es ist m. E. unwahrscheinlich, dass Eukosmides ein zweiter Bildhauer war (siehe zu diesem Vorschlag, basierend auf einer anderen Lesung von Φαίδιμοσοφός in der letzten Zeile – σοφό als duale Form σοφώ und dies retrograd geschrieben: Löschhorn 2007, 272–274 Anm. 16). Vielmehr wird es sich hierbei um den Auftraggeber gehandelt haben (siehe so auch Klaus Hallof und Sascha Kansteiner zu *DNO* I 360, die ποεῖν mit der Anlage des Grabes verbinden). ποεῖν findet sich auch in anderen archaischen Grabinschriften für die Auftraggeber: siehe u. a. das Grabmal des -erylides: Kissas 2000, 64 A 31 (*IG* I³ 1226; *CEG* I 61); das Monument des Menekrates auf Corfu: *CEG* I 143; Ecker 1990, 88–110; das Monument des Praxiteles in Troizen: *IG* IV 800; *CEG* I 139; Ecker 1990, 120–131; eine Inschrift aus der Nähe von Methana: *CEG* I 137; von Premerstein 1909; Häusle 1980, 2f.; das Grabmonument des Idameneus aus Camirus/Rhodos: *IG* XII 1, 737; Gallavotti 1975/1976, 73–76. Siehe hierzu auch demnächst Reinhardt (im Druck).

162 Grabmal der Lampito: Athen, Epigraphisches Museum Inv. 10643, 4. Viertel des 6. Jhs. v. Chr.: Kissas 2000, 66 A 36 Abb. 43; *IG* I³ 1380; *CEG* I 66; *DNO* I 367. Bei dem Grabmal des Chairedemos (New York, Metropolitan Museum of Art Inv. 16.174.6, um 560/550 v. Chr.: Kissas 2000, 43 A 9; *CEG* I 14) kann nach *IG* I³ 1196 ein solches Punkt-Zeichen ebenfalls an dieser Stelle rekonstruiert werden. Im Basisblock befindet sich in der letzten Zeile genau an dieser Stelle eine ausgebrochene Partie. Aufgrund der Wörter im Umfeld und der Größe der Lücke passt hier genau ein Dreipunkt-Zeichen hinein, wie es auch in den Zeilen zuvor mehrfach vorhanden ist.

Abb. 1.11: Grabstele des Archias und seiner Schwester um 540 v. Chr. (Brauron, Archäologisches Museum BE 838).

Abb. 1.12: Basisblock des Grabmonumentes der Lampito, 4. Viertel des 6. Jhs. v. Chr. (Athen, Epigraphisches Museum 10643).

Abb. 1.13: Basisblock des Grabmonumentes des Xenophantos um 530/520 v. Chr. (Athen, Kerameikos Museum I 389).

nämlich geringfügig in ihrem Schriftbild, was mit einer unterschiedlichen Schreiberhand erklärt wird.[163] Die Bildhauerinschrift ist wenig größer und die einzelnen Buchstaben sind teilweise unterschiedlich geschrieben. Trotzdem sind die Unterschiede nicht so signifikant, dass der primär homogene Eindruck der Inschrift gestört würde, der vor allem durch die ähnliche Verteilung und Anordnung der Buchstaben entsteht. Bei genauerem Betrachten dürfte durchaus ein Unterschied aufgefallen sein, etwa in der Schreibweise des Epsilon und des Rho.

Wie ist es aber zu erklären, dass man sich bemühte, die Bildhauerinschrift und die Grabinschrift zu separieren? Die Ursache hierfür kann nicht gewesen sein, dass es problematisch war, einen nicht-metrischen Inschriftenteil an einen im Metrum verfassten Teil anzubinden. Denn die Separierung lässt sich auch dann fassen, wenn die Grabinschrift selbst in keinem Versmaß verfasst wurde.[164] Ebenso wenig kann die Separierung auf unterschiedliche Schreiber zurückgeführt werden, da es sich in den meisten Fällen um dieselbe Schreiberhand handelt.[165] Die formale Absetzung von der

163 Athen, Kerameikos Museum Inv. I 389, um 530/520 v. Chr.: Kissas 2000, 55f. A 21 Abb. 31, 32 (*IG* I^3 1218; *CEG* I 50; *DNO* I 376) (Aristokles). Zu den Unterschieden: Willemsen 1963, 136; *DNO* I zu Nr. 376 (S. 286).
164 Vgl. Kissas 2000, 63f. A 30 Abb. 41 (*IG* I^3 1232); evtl. Kissas 2000, 70f. A 41 Abb. 48 (*IG* I^3 1344), Kat. 1.3.
165 Zu dieser Annahme könnte die Bezeichnung Bildhauersignatur missverständlich verleiten. Nur bei der Basis des Grabmals des Xenophantos (Athen, Kerameikos Museum Inv. I 389, um 530/520 v. Chr.: Kissas 2000, 55f. A 21 Abb. 31, 32; *IG* I^3 1218; *CEG* I 50; *DNO* I 376) handelt es sich offenbar sicher um eine andere Schreiberhand – ob dies die Hand des Bildhauers war, muss völlig unklar bleiben, genauso wenig wie man entscheiden kann, ob die Grabinschriften immer von professionellen Schreibern eingeschrieben wurden oder ob dies auch der Bildhauer leistete. Vgl. zu den Votivmonumenten und der grundsätzlichen Trennung zwischen Bildhauer und Schreiber: Raubitschek in *DAA*, S. 436f. Vgl. eine Studie zu drei klassischen Praxiteles-Basen (Athen, Agora Inv. I 4165 = *DNO* III 1976; Athen, Agora Inv. I 4568 = *DNO* III 1974; Athen; Magazin der 3. Ephorie Inv. Λ 6866 = *DNO* III 1975) und der Frage nach der Beteiligung des Bildhauers am Schreiben der Bildhauerinschrift: Tracy 2008.

Grabinschrift zeigt vielmehr an, dass beide als zwei voneinander unabhängige und eigenständige Elemente des gesamten Grabmonumentes galten, die wie Ornamente und Bilder die verschiedenen Partien des Grabmals ausgestalteten. Wenn sie in demselben Feld angebracht wurden, strebte man eine ästhetische Separierung an, genau wie dies der Fall ist, wenn Inschriften und Bilder sich einen Bereich wie eine Quaderseite oder den Predellabereich auf einer Stele teilten. Eine solche ‚Kombination' zwischen Bild und Inschrift ist nur in wenigen Fällen überliefert.[166] Auf der Grabstele des Kalliades (Abb. 1.7) (Kat. 1.15), ist im Predellabereich eine Gorgo dargestellt, unter deren Knie eine kurze Grabinschrift steht. Durch eine leichte Vertiefung wurde hier ein Feld für die Inschrift separiert und damit vom Bild getrennt. Die Inschrift nennt „*Kalliades, Thoutimides' Sohn.*" (siehe Anhang Kat. 1.15), was natürlich in keiner Weise auf die daneben gezeigte Gorgo zu beziehen ist, sondern auf die Person, der das ganze Grabmal gewidmet ist, und die im verlorenen Hauptfeld der Stele wohl durch eine Figur repräsentiert wurde.

Auch auf dem Pfeilerdeckblock des Neilonides-Grabmals[167] (Abb. 1.2) lässt sich auf einer Seite des Blockes eine Kombination aus Bild und Inschriften fassen. Wie zuvor bereits beschrieben, sind alle Partien als formal eigenständige Bereiche auf der Quaderfläche charakterisiert: Die Bildhauerinschrift links am Block verläuft von oben nach unten, wobei die Rechtsläufigkeit der Inschrift eine Abwendung von der nach rechts gewandten Figur mit sich bringt. Diese Orientierung der Inschrift lässt auf einen eigens definierten Bereich schließen, da sich bei den Inschriften an den archaischen Grabdenkmälern die Orientierung nach der Form der beschriebenen Fläche richtet, worauf an späterer Stelle noch zurückzukommen ist. Die Bereiche der Bildhauerinschrift, des gemalten Bildes und der rechts daneben angebrachten, horizontal orientierten Grabinschrift sind damit klar differenziert. Hier ist zwar theoretisch denkbar, dass die im Bild gezeigte sitzende Figur durch die nebenstehende Grabinschrift als der Vater (und zugleich Stifter) Neilon identifiziert werden könnte.[168] Eine solche direkte inhaltliche Bezugnahme kann aber aufgrund fehlender Vergleiche nur als Rezeptionsmöglichkeit festgestellt, nicht aber als Begründung für eine konzeptionelle Nähe von Bild und Inschriften erschlossen werden. Vielmehr findet die singulär erhaltene Konstellation auf der Blockseite schon eine Begründung in der auf Stelen greifbaren Aufteilung von Flächen in Figur-, Ornament-, und Inschriftenbereiche.

Wie die räumliche Nähe daher für die Text–Bild-Kombinationen keine überzeugende, gesuchte inhaltliche Verbindung nachzuweisen vermag, gilt dies auch für die Text–Text-Kombinationen; hierfür wäre ein weiterer Hinweis an den Betrachter/Leser notwendig, wie es in seltenen Fällen durch die oben beschriebene Einbindung der Bildhauerinschrift in den Vers der Grabinschrift geschehen ist, die ihre Entsprechung in der formalen Anbindung der Bildhauerinschrift an die Grabinschrift findet. Die

166 Vgl. zudem die Grabstele des Mnasitheos (siehe Anm. 112).
167 Siehe Anm. 82.
168 Vgl. Raubitschek 1939b, 67. Siehe auch zuvor.

Eigenständigkeit der Bildhauerinschrift und ihre formale Gleichwertigkeit zu anderen Inschriften sowie Ornamenten oder Bildern ist auch der Grund, warum sich das Phänomen der Absetzung verschiedener Inschrifteninhalte nicht auf Grabdenkmäler archaischer Zeit aus Attika beschränkt, sondern auch an den in Hinblick auf den Monumentaufbau verwandten Votivmonumenten des 6. und 5. Jhs. v. Chr. von der Athener Akropolis nachzuweisen ist. Nur ein zahlenmäßig geringer Anteil überliefert keine auffällige visuelle Separierung, wie Antony Raubitschek herausstellte.[169]

Mit der variablen Position der Bildhauerinschrift und ihrer formalen Eigenständigkeit wird noch einmal deutlich, dass, wie über die Lage der Grabinschrift keine unmittelbare räumliche Nähe zur Figur gesucht wurde, dies auch die Bildhauerinschrift nicht tat. Anders als dies bei einigen späteren Bildhauerinschriften durch ihre auffällige Position am Werk vermutet werden kann,[170] lässt sich hier anhand der Präsentation der archaischen Inschriften nicht plausibel nachweisen, dass eine Beziehung zwischen dem Bildhauer und seinem Werk mit ästhetischen Mitteln betont werden sollte. Es genügte offenbar, eine grundsätzliche Verbindung herzustellen, indem man den Bildhauernamen an einer Stelle des Grabmals anbrachte.

Name und Figur

Sowohl die Grabinschriften als auch die Bildhauerinschriften stellen demnach keine explizite Nähe zur Figur her, sondern sind wie die Ornamente und Bilder formal eigenständige Bestandteile des Monumentes, die in einem bestimmten Rahmen variabel, aber der zentralen Figur nachgeordnet positioniert werden konnten. Wäre eine formale Zuordnung, die über die Anbringung an demselben Monument hinausgeht, aber überhaupt notwendig, um die Figur mit dem Namen zu verbinden? Oder wird bereits durch die Präsenz von Bild und Inschrift an demselben Grabmal deutlich, dass das Bild des Verstorbenen in Form der Figur mit dem jeweiligen Namen der Inschrift konkret *benannt* wird? Gegen ein solches enges Verhältnis zwischen Text/Name und Bild/Figur im Sinne einer Namensbeischrift sprechen mehrere Gründe: Zum einen sind in anderen archaischen Bildmedien wie der Vasenmalerei formale Zuordnungen zwischen Text und Bild durchaus als Strategie etabliert, Figuren konkret zu benennen. Hiergegen könnte man einwenden, dass eine solche Möglichkeit bei den statuarischen Grabdenkmälern nicht in der gleichen Weise gegeben war. Der Name war

---

169 *DAA*, S. 435 f. Zu den Bildhauern *DAA*, S. 479–525.

170 Vgl. die in *DNO* I, S. XXIX in Anm. 107 genannten Beispiele. Vgl. auch die Diskussion um die Bedeutung vor allem der Wortwahl, aber auch der Position der Bildhauerinschrift auf derselben Seite des Deckblockes des Grabmonument des Neilonides (siehe Anm. 82), auf der sich auch eine gemalte Figur befand; Endoios habe den Kouros auf der Basis gefertigt und die sitzende Figur auf dem Deckblock gemalt: Keesling 1999, 511, 526 f. mit weiterer Literatur. M. E. lässt sich ein Zusammenhang zwischen beiden nicht belegen.

aber, wie zuvor dargelegt, auch innerhalb der Inschrift auf den Basen meist nicht besonders hervorgehoben, obwohl durchaus für andere Aspekte visuelle Marker verwendet wurden. Der Blick auf die Grabstelen hat darüber hinaus deutlich gemacht, dass auch dort, wo eine unmittelbare Nähe zwischen Text und Bild möglich gewesen wäre, diese Möglichkeit nicht genutzt wurde. Unbekannt war die formale Zuordnung von Namen in Bereich der Grabstelen nicht, wie die zuvor besprochene singuläre böotische Grabstele des Dermys und des Kitylos belegt (Abb. 1.9a–c).[171] Neben den formalen Indizien sprechen gegen einen engen Text–Bild-Bezug die weiteren Beispiele von Grabmälern für mehrere Personen. Zwei Figuren führten nämlich auch bei böotischen Grabstelen nicht konsequenterweise dazu, diese als konkrete Repräsentationen unterscheiden zu wollen,[172] wie ein weiteres Beispiel zeigt:

Eine Stele aus Thespiai[173] (Abb. 1.14) mit zwei Figuren überliefert nämlich nur eine gemeinsame Inschrift unter den Figuren (*Erinnerungsmal für Agathon und Aristokrates*) ohne, dass in irgendeiner Weise deutlich würde, ob und wenn ja, welchen Namen der Leser mit welcher Figur verknüpfen sollte.

Bei den attischen Grabdenkmälern gibt es für eine direkte formale Bezugnahme zwischen Namen und Figuren wie bei der Grabstele des Dermys und Kitylos keinen Beleg. Durch die Anbringung an demselben Monument war aber natürlich gewährleistet, dass Name und Figur derselben *Person* zugeordnet war. Attische Grabdenkmäler sind bis auf wenige Ausnahmen nur für eine Person errichtet worden und zeigten dadurch meist nur eine Figur auf der Stele oder als Statue. Bei zwei Stelen, der berühmten Geschwisterstele New York/Berlin/Athen (Abb. 1.3)[174] und der Stele für Archias und seine Schwester (Kat. 1.12, Abb. 1.11), war die Zuordnung der Namen und der Figuren zu den jeweils Verstorbenen durch die Geschlechterdifferenz eindeutig.[175]

---

171 Vgl. zuvor Anm. 118. Souvinou-Inwood verweist hier richtig darauf, dass die Namen die Darstellungen (*representations*) der Verstorbenen identifizieren würden, dass aber nicht das Grabmonument mit Dermys und Kitylos identifiziert werden konnte, da die Figuren nur Teil eines größeren Ganzen wären: Sourvinou-Inwood 1995, 164 f.

172 Schild-Xenidou sah dagegen ein Bedürfnis, zwei Tote im Bild zu unterscheiden: Schild-Xenidou 2008, 154.

173 Vgl. zuvor Anm. 111.

174 Zur Stele: New York, Metropolitan Museum of Art Inv. 11.185a–c, f, g + Berlin, Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin, SPK Inv. Sk 1531 + Athen, Nationalmuseum Inv. 4518 (Giorgos Despinis, in: Despinis/Kaltsas 2014, 401 Kat. I.1. 365 Abb. 1216). Zur Stele u. a.: Richter 1961, 27–29 Abb. 99, 107–109; zur Basis mit Inschrift: Kissas 2000, 249 f. C 5; Inschrift *IG* I³ 1241 (= *CEG* I 25): μνε̃μα φίλοι με – – *c. 8* – – | πατὲρ ἐπέθεκε θανόντ[ι:] / | χσὺν δὲ φίλε μέτερ ⁝ *vacat* ? | – – – – – – – – – – – – – – –. (*Mich setze als Denkmal für den lieben toten – – – der Vater, zugleich aber auch die liebe Mutter – – –.*).

175 Unklar bezüglich des Geschlechts der Kinder (und hinsichtlich der Namensnennung) ist die fragmentierte Grabinschrift auf dem Grabmonument, das Kylon seinen Kindern errichtete. Es trug ehemals eine relativ schmale Stele (Breite der Einlassung: 29 cm): Athen, Epigraphisches Museum Inv. 13314, drittes Viertel 6. Jh. v. Chr.: Kissas 2000, 57–59 A 23 Abb. 33–36. Inschrift *IG* I³ 1266 (= *CEG* I 32): σε̃μα τόδε ⁝ Κύλον ⁝ παίδοι⟨ν⟩ | ἐπέθεκεν ⁝ θανό⟨ν⟩τοι⟨ν⟩ ⁝ / μ⟨ν⟩ε̃μα | φιλεμοσύνες ⁝ hι̣μ̣[. . . .]ο. – – – | *vacat* – –. (*Dieses Grabmal hat Kylon den beiden toten Söhnen gesetzt, ein Denkmal der Liebe* ...).

Abb. 1.14: Böotische Grabstele des Agathon und Aristokrates aus Thespiai um 510/500 v. Chr. (Athen, Nationalmuseum 32).

An dem Grabmal für die Brüder Philoitios und Ktesias bestand dagegen jedoch keine eindeutige Identifizierbarkeit zwischen den Namen und jeweils einer bestimmten Figur.[176] Denn nach den Einlassspuren in der Oberseite des Basisblocks zeigte das Grabmal eine mittig angebrachte Stele und zwei flankierende Säulen. Die Figuren waren wahrscheinlich gemeinsam auf der Stele dargestellt.[177] Aber auch wenn zwei kleinere

176 Athen, Epigraphisches Museum Inv. 13290, um 500 v. Chr.: Kissas 2000, 67 f. Nr. A38 Abb. 44, 45; Inschrift *IG* I³ 1231 (= *CEG* I 70): Φιλοιτίο καὶ Κτεσίο τὸ σε͂μα· καὶ / ⟨⏑ –⟩ μ’ ἐποίεσεν φίλος Δεχ[σ]ανδρίδ̣ε̣[ς] / | ἀδελφο͂⟨ι⟩ hαυτο͂ μνε͂μα κἀκένοι τάδε. (*Das Grabmal des Philoitios und Ktesias. Und mich hat der liebe Dexandrides gefertigt, diese (Reliefs) als Denkmal an seinen Bruder und an jenen.*).

177 So Kissas 2000, 68. Von einer zusätzlichen Anbringung von Namensinschriften auf der Stele bei jeder Figur ist mangels Vergleichen bei attischen Beispielen nicht auszugehen.

Kouroi auf den Säulen gestanden hätten,[178] wäre hier keine eindeutige Identifizierung vorgegeben gewesen. Vielmehr war von Bedeutung, dass jeder Verstorbene hier wie auf der Stele aus Thespiai in *einer*, aber nicht in einer *bestimmten* figürlichen Darstellung repräsentiert wurde. Die Inschrift legte hierbei für den Betrachter nicht fest, welche Figur mit welchem Namen zu verbinden war.

Diese Beispiele zeigen, dass die Grabinschriften nicht als Beischriften zu den Figuren verstanden wurden. Vielmehr beziehen sich Figur und Grabinschrift *jeweils* auf die Person des Verstorbenen.[179] Hierfür spricht auch der Text der Inschriften, die den Namen des Verstorbenen gerade im Kontext figürlicher Darstellungen üblicherweise nicht im Nominativ wie bei Namensbeischriften üblich,[180] sondern als Genetivattribut zu *sêma* nennen.[181] Dieses *sêma* ist nicht allein die dargestellte Figur, sondern das ganze Grabmonument, zu dem nicht nur die Stele/Statue mit der anthropomorphen Figur, sondern auch der Unterbau und weitere Gestaltungselemente gehören.[182] In der Rezeption des ganzen Grabmals stellte der Betrachter/Leser natürlich durch das Lesen des Namens bei dem Betrachten der Figur eine Verbindung her bzw. konnte dies tun. Durch die Einzelfigur stellte sich wohl in den meisten Fällen die Frage nach dem Bezug der Figur zur Person überhaupt nicht, so dass vielleicht eine Präzision des Bezuges nicht als notwendig erachtet wurde, auch wenn eine solche mit formalen Mitteln hätte erreicht werden können. Dass aber auch die Stele aus Thespiai und das Grabmal für die Brüder Philoitios und Ktesias eine solche Präzision nicht suchten und diese Frage offenblieb, warnt vor einem vorschnellen Urteil über einen Text–Bild-Zusammenhang der anderen Beispiele. Vielmehr zeigt sich hier, wie wenig es bei den gezeigten Figuren um semantisch klar definierte Bilder ging, die für den Betrachter weniger Anreiz für die eigene Deutung gegeben hätten.[183]

---

178 Vgl. Karusos 1961, 68 (Kat. II C 4).

179 Anders scheint dies bei den späteren, klassischen attischen Grabreliefs zu sein, bei denen die Namen (dann bezeichnenderweise im Nominativ) in vielen Fällen direkt den Figuren beigeschrieben werden. Erst die Namensbeischrift macht dabei erkennbar, welche Figur der oftmals vielfigurigen Bilder mit der verstorbenen Person verbunden werden sollte. Es gibt hier jedoch auch Ausnahmen, die nach Schmaltz vermuten lassen, dass auch bei klassischen Grabreliefs Figur und Name nicht in jedem Fall als Einheit gedacht werden müssen: vgl. hierzu Schmaltz 1979, bes. 16.

180 Vgl. Sourvinou-Inwood 1995, 163–166. Häusle führt einige attische Inschriften mit dem Namen im Nominativ an (Häusle 1979, 114 f. mit Anm. 245) und schlug vor, dass eine solche Namensnennung (nicht als Abkürzung, sondern vollständig gedacht) bedeuten kann, dass der Name das Bild des Toten oder eine Beischrift zu einem realen oder gedachten Bild ist: Häusle 1979, 117–121. Dagegen Sourvinou-Inwood 1995, 163–168, mit dem Vorschlag, dass mit den Namen im Nominativ ἐνθάδε κεῖται (*N. N. ist hier bestattet*) abgekürzt sei und es keine Identifizierung zwischen Figur und Verstorbenen über den Namen im Nominativ gebe. Häusle schließt eine mögliche Abkürzung nicht aus: Häusle 1979, 121.

181 Die Nennung des *sêma* kann auch entfallen und es wird nur der Name im Genetiv genannt, wie bei dem Grabmonument des Aristodikos (Athen, Nationalmuseum Inv. 3938, um 500 v. Chr.: Kissas 2000, 68 f. A 39 Abb. 46, 47; *IG* I³ 1244).

182 Vgl. Sourvinou-Inwood 1995, 167.

183 Vgl. Dietrich 2018a, 203–226, bes. 219.

II Das Monument im Zentrum

Da also die Gestaltung der Inschriften keine Begründung in Zusammenhang mit der am Grabmal gezeigten Figur findet, soll nun danach gefragt werden, welchen Eindruck die ästhetischen Phänomene der Inschriften in Bezug auf das ganze Grabmal erzeugen und wie dies verstanden werden kann.

Wie die Gestaltung einer Inschrift Bedeutung für das Objekt erzeugen kann, das die Inschrift trägt, ist im Bereich der archaischen Plastik etwa von Katharina Lorenz untersucht worden.[184] Sie legte am Beispiel des Isches-Kouros[185] dar, dass die auf dem vorgesetzten Bein des Kouros eingemeißelte Inschrift auf das Bewegungspotenzial der Figur hinweist.[186] Da bei männlichen Figuren, unabhängig ob Kleinbronze oder überlebensgroße Statue, oftmals auf die Oberschenkelpartien geschrieben wurde,[187] evozierte man hier offenbar eine Fokussierung des Betrachterblicks auf diesen Bereich. Oberschenkel, Glutäen und Knie sind gerade die Bereiche des männlichen Körpers, die als Ausgangspunkt der körperlichen Leistungsfähigkeit gelten.[188] Die Inschrift kann daher durch ihre Position auf und durch ihre Orientierung an der Form der Beine/Oberschenkel diesem Bereich Bedeutung zuschreiben und das spezifische Verständnis des Körpers unterstützen; und dies sogar unabhängig vom Inhalt der Votivinschrift.

Lässt sich eine vergleichbare ästhetische Funktion von Inschriften auch bei den attischen Grabmonumenten fassen? Hierfür ist noch einmal zu betonen, dass die

---

184 Lorenz 2010. Vgl. auch Dietrich 2017a, 305–308 zum Zusammenhang der Position von Inschrift und dem Betrachten des Gewandes bei Koren.

185 Samos, Vathy Museum Inv. 77, 580/570 v. Chr.: Kyrieleis 1996. Zur Inschrift: Günter Neumann, in: Kyrieleis 1996, 45f.; *IG* XII 6, 2, 560. Zum Problem der Datierung der Inschrift in Relation zur Statue siehe Kyrieleis 1996, 65–67.

186 Lorenz 2010, 135.

187 Vgl. Freyer-Schauenburg 1974, 71f. Vgl. großformatig: Beinfragment eines Kouros aus Samos (Inschrift begann auf dem Oberschenkel und reichte bis unter das Knie: Samos, Heraion Inv. II S 223 und unbekannt, 550–540 v. Chr.: Freyer-Schauenburg 1974, 95 Kat. Nr. 49 A/B Taf. 35 (= *IG* XII 6, 2, 558D); Kouros aus Samos (Inschrift zweizeilig auf dem linken Oberschenkel): Samos, Vathy Museum Inv. 69, um 560 v. Chr.: Freyer-Schauenburg 1974, 69–73 Kat. 35 Taf. 20–22 (= *IG* XII 6, 2, 586). Kleinformatig etwa: Sog. Mantiklos-Apoll, Boston, Museum of Fine Arts Inv. 03.997: Comstock/Vermeule 1971, 16f. Kat. 15 mit Abb. (= *CEG* I 326). Spätarchaische Bronzestatuette eines Kouros in Olympia, Archäologisches Museum. Inv. B 11555 (beschriftet entlang des linken Beines): Sinn 1989; Kyrieleis 2003, 148–152 Abb. 113–118; zur Inschrift: *SEG* 37, 363; *SEG* 39, 400; *SEG* 53, 426; *NIvOl*, Nr. 36. Bronzestatuette eines Diskobol, Athen Nationalmuseum Inv. 7412 (Inschrift auf dem linken Oberschenkel): Schmaltz 1980, 154–156 Kat. 420 Taf. 24; Wolters/Bruns 1940, 38 Nr. 26 (= *IG* VII, 3590). Bronzestatuette (Inschrift auf beiden Beinen): Berlin, Antikensammlung, Inv. Misc. 7100: Neugebauer 1931, 100f. Nr. 206 Abb. 31 Taf. 35; Foucart 1879, 139f. Nr. 3 (= *IG* VII, 2455).

188 Vgl. die Anmerkungen Stählis zur Bedeutung der Hervorhebung der Knie bei Kouroi wegen der dortigen Verortung der Zeugungskraft und der Attraktivität von Oberschenkeln und Glutäen: Stähli 1999, 103 mit Anm. 79.

Inschriften in diejenigen Bestandteile des Monumentes eingemeißelt wurden, die gerade nicht zum Bereich der Figur, sondern zu ihrem aufwändigen Unterbau gehören. Dieser Unterbau der Statuenmonumente sowie bei Stelenmonumenten der gesamte Aufbau inklusive oberem Abschluss charakterisiert das Grabmonument durch seine Anleihen an Bauteilen (geschichtete Quader, Pfeiler, Säule, Kapitell) als eine Konstruktion, die wie ein Gebäude errichtet wurde. An diesem Monument sind verschiedene Partien definiert – einerseits der Bereich der Figur auf der Stele oder der Statue auf dem Monument, andererseits nebengeordnete Felder, die variabel mit Bildern, Ornamenten und Schrift ausgestaltet werden konnten oder allein das Material zeigten. Nicht nur die bevorzugte Position der Inschriften im unteren Bereich des Grabmals, sondern auch die im Folgenden noch zu beschreibenden weiteren Phänomene der Gestaltung werden nahelegen, dass es die gebaute Qualität des Grabmals ist, auf das die Inschriften den Blick lenken. Welche Wirkung erzeugte also die Inschrift als Teil der Monumentgestaltung und wie ist dies zu verstehen?

Ausrichtung und Orientierung der Buchstabenketten

Hierfür ist zunächst das Layout der Inschriften aufschlussreich, denn in dieser Zeit gibt es noch keine Konvention, dass bevorzugt horizontal oder gar konsequent linear geschrieben worden wäre. Die Buchstabenketten folgen in vielen Fällen der Ausrichtung des zu beschreibenden Feldes, wie nicht nur die archaischen Grabdenkmäler, sondern auch die zahlreichen erhaltenen archaischen Votivmonumente von der Athener Akropolis belegen, die den Grabmonumenten in ihrem Aufbau verwandt sind. Ist dabei der konkrete Schriftträger eher querformatig wie ein Pfeilerdeckblock, ein Säulenrundkapitell oder ein Block einer Quader- oder Stufenbasis, wird die Inschrift horizontal geschrieben. Orientiert sich der beschriebene Grund vertikal wie ein Pfeiler-, ein Säulenschaft oder ein Stelenkörper ohne großformatige Figur, verläuft auch die Inschrift vertikal, wobei die Inschrift meist rechtsläufig, seltener linksläufig geschrieben ist.[189] Bei den Grabstelen kommt es darauf an, in welchem Bereich die Inschrift

189 Dieses Prinzip der engen formalen Orientierung der Inschrift an der Form des Schriftträgers, wie es bei diesen Monumenten zu greifen ist, scheint sich erst langsam ab ca. 500 v. Chr. aufzulösen, wenn nun auch Pfeilerschäfte, die bislang konsequent vertikal beschrieben wurden, mitten auf dem Schaft horizontale Zeilen erhalten: Vgl. etwa datiert an den Anfang des 5. Jhs. v. Chr.: *DAA*, 297–299 Nr. 278 mit Abb. (*IG* I^3 632; *CEG* I 215), 310–313 Nr. 291 mit Abb. (*IG* I^3 696). Zu Pfeilermonumenten des 6. und 5. Jhs. v. Chr. aus dem Votivbereich von der Athener Akropolis grundlegend: *DAA*, S. 211–336 Nr. 178–316. Bisweilen finden sich auch zuvor im oberen Bereich von Pfeiler- und Säulenschäften horizontale Inschriften, die sich aber an den oberen Rand hängen und sich daher wie abschließende Ornamentbänder horizontal anordnen: vgl. etwa eine Votiv-Säule von der Athener Akropolis (Akropolis Museum Inv. 6968): *DAA*, 56 Nr. 55b mit Abb. (*IG* I^3 645). Bei folgenden zwei Beispielen von Stelen – wahrscheinlich ohne Figurendarstellung – waren die Inschriften vertikal orientiert: Kat. 1.4; 1.13.

angebracht wird. Meist sind dies querrechteckige Partien wie die Predella, so dass die Buchstabenzeilen dementsprechend horizontal verlaufen. Der Deckblock des Neilonides-Monumentes (Abb. 1.2) zeigt unterschiedlich ausgerichtete Schriftteile, die nicht, wie zuvor erläutert, mit dem Bezug eines Inschriftenteiles zu dem gemalten Bild zu erklären sind, sondern mit der separierenden Feldaufteilung. Das links der Figur zur Verfügung stehende Feld ist hochrechteckig, das rechts der Figur querrechteckig. Entsprechend sind beide Inschriften orientiert.[190]

Aber nicht nur die Orientierung der ganzen Buchstabenketten folgt dem beschriebenen Grund, sondern auch die Linearität steht damit in Zusammenhang. Diese ist in dieser Zeit (noch) nicht durch eine einheitliche Schreibkonvention bedingt. Vielmehr konnte der Verlauf der Zeilen eine inhaltliche Begründung haben, wie es andere archaische Schriftbeispiele belegen:[191] In der Plastik ist dies etwa bei dem sogenannten Mantiklos-Apoll, einer bronzenen Votivstatuette, naheliegend, bei dem der Körper der Figur beschrieben ist; die Zeilenführung zeichnet hier die Form der Oberschenkelpartie nach, indem die Inschrift vom rechten Knie ausgehend nach oben läuft und oben umbiegt, den linken Oberschenkel hinabführt, um dann denselben Weg bis zum Ausgangspunkt zu wiederholen.[192] Während dadurch die Inschrift auf das Bewegungspotenzial des Kouros aufmerksam macht,[193] stellt die Inschrift auf der spätarchaischen Hermenstele aus Trachones (Abb. 1.15), die Kalias den Euphroniden weihte,[194] den Phallus als zentrales Element der Hermenstele in den Mittelpunkt, indem die Zeilen ihn umrunden. Diese Beispiele zeigen zudem noch einmal deutlich, dass Textinhalt und Gestaltung der Inschrift nicht in engem Zusammenhang zueinander stehen mussten.[195]

Inschriften konnten also in archaischer Zeit die Form desjenigen Elementes aufnehmen, auf dem sie geschrieben sind, und sie konnten durch ihren Verlauf etwas hervorheben. So unterstützt eine vertikale Inschrift auf einem Säulen- oder Pfeilerschaft

---

190 Zum Neilonides-Grabmal: Anm. 82. So lässt sich dies auch bei der Grabstele des Mnasitheios fassen (vgl. Anm. 112). Unklar ist die Ausrichtung aber bei sehr fragmentarisch überlieferten Grabstelen oder Grabplatten: etwa Kat. 1.19 (zur möglichen vertikalen Orientierung: Wolters 1890, 225).

191 So ist dies etwa bei den Namensbeischriften in der attischen Vasenmalerei greifbar, wo die Namen der Figuren möglichst nah am Kopf der benannten Figur beginnen und von dort ausgehend geschrieben werden, dem Körper folgend oder horizontal fortführend: vgl. Gerleigner 2006, 2. Die Anordnung macht deutlich, dass sich die Inschrift auf die Figur bezieht. Vgl. auch die Namensbeischriften am Fries des Siphnier-Schatzhauses: Brinkmann 1994, Beilage 9–12. Aufgrund von Platzmangel konnten die Namensbeischriften dann auch andernorts – etwa auf der Leiste unter dem Fries in der Nähe der Figur – positioniert werden.

192 Boston, Museum of Fine Arts Inv. 03.997: Comstock/Vermeule 1971, 16f. Kat. 15 mit Abb. Zur Inschrift: *CEG* I 326; vgl. u. a. Day 2010, 33–48 (v. a. fokussierend auf die Frage nach dem Lesen des Epigramms).

193 Hierzu: Lorenz 2010, 141.

194 Athen, Epigraphisches Museum Inv. 580, Anfang 5. Jh. v. Chr.?: *IG* I³ 1007; *DNO* I 371; vgl. Rückert 1998, 67–69, 232 Anhang II 2 mit Abb. 3.

195 Vgl. auch Dietrich 2017a, 309.

Abb. 1.15: Hermenstele aus Trachones, Weihung des Kalias an die Euphroniden (Athen, Epigraphisches Museum 580).

eines archaischen Votiv- oder Grabmonuments ebenso die optische Streckung und das Hochformat der Säule oder des Pfeilers, wie dies auch eine Kannelur vermag.[196] Die horizontale Anordnung auf einem Quader des stufenförmigen Unterbaus hebt dementsprechend die Schichtung der Steine übereinander hervor.

196 Vgl. zum Funktionieren von Bauornamenten: Grüner 2014 (akzentuierendes Ornament).

Anordnung der Buchstaben in Bezug zum beschriebenen Bereich

Aber nicht nur die Orientierung der Inschrift und ihr Verlauf richten sich nach dem jeweils beschriebenen Bereich des Monumentes, sondern auch die Anordnung der Buchstaben. Die Zeilen erstrecken sich an den Basisblöcken soweit als möglich über die gesamte Blockbreite,[197] meist ohne auf Wortgrenzen[198] oder, sofern im Versmaß verfasst, auf metrische Strukturen[199] Rücksicht zu nehmen. Fehlte nur noch ein Teil des Wortes, nachdem der Schreiber am Blockende angekommen war, ist der Rest des Wortes bisweilen retrograd unterhalb des vorherigen Wortteiles geschrieben, so dass er formal diesem Ende zugeordnet wird.[200] Auch bei längeren Basisblöcken schrieb man konsequent über die gesamte Breite, wie etwa das Beispiel der unteren Stufe der zusammengesetzten Stufenbasis vom Grabmonument des -erylidos aus dem Kerameikos zeigt, auf der die Inschrift in zwei Zeilen auf die gesamte Breite von 2,5 Metern verteilt ist.[201] Obwohl die gesamte Breite des Feldes genutzt wird, hatte sich noch nicht eine konsequente Planung der Buchstabenabstände durchgesetzt. Dies

197 Vgl. Dietrich 2017a, 311f. Siehe auch zur Trennung von Wörtern Kapitel III, S. 162, dort S. 163–171 zum Prinzip der Fläche als Grundmodul für die Schriftanbringung.

198 Auf Basen: Kissas 2000, 40f. A 5 Abb. 9 (*IG* I³ 1206; *CEG* I 35), 41f. A 7 Abb. 10 (*IG* I³ 1219), 43 A 9 (*IG* I³ 1196; *CEG* I 14; *DNO* I 358), 44f. A 11 Abb. 13 (*IG* I³ 1194bis; *CEG* I 13), 46 A 12 Abb. 14, 15 (*IG* I³ 1242; *CEG* I 31), 46f. A 13 Abb. 16, 17 (*IG* I³ 1251; *CEG* I 18; *DNO* I 359), 50 A 17 Abb. 22 (*IG* I³ 1234; *CEG* I 69), 51–54 A 19 Abb. 27 (*IG* I³ 1211; *CEG* I 41; *DNO* I 349), 56f. A 22 (*IG* I³ 1205; *CEG* I 38), 59 A 24 Abb. 37 (*IG* I³ 1204; *CEG* I 28), 59f. A 25 Abb. 38 (*IG* I³ 1243; *CEG* I 40), 62f. A 29 Abb. 40 (*IG* I³ 1357; *CEG* I 58), 64f. A 32 Abb. 42 (*IG* I³ 1227; *CEG* I 60), 66 A 36 Abb. 43 (*IG* I³ 1380; *CEG* I 66; *DNO* I 367), 71–73 A 42 Abb. 50, 51 (*IG* I³ 1214; *CEG* I 42; *DNO* I 368), 249 C 3 Abb. 336 (*IG* I³ 1202; *CEG* I 21), 249 C 4 (*IG* I³ 1277; *CEG* I 68), 250f. C 8 (*IG* I³ 1216; *CEG* I 45), 251–253 C 11 Abb. 337, 338 (*IG* I³ 1225; *CEG* I 57), 255 C 15 (*IG* I³ 1223; *CEG* I 59), 255f. C 16 (*IG* I³ 1257; *CEG* I 53), 258 C 20 (*IG* I³ 1260; *CEG* I 72).

199 Auf Basen: Kissas 2000, 39f. A 4 Abb. 7, 8 (*IG* I³ 1200; *CEG* I 19), 41f. A 7 Abb. 10 (*IG* I³ 1219), 43 A 9 (*IG* I³ 1196; *CEG* I 14; *DNO* I 358), 44f. A 11 Abb. 13 (*IG* I³ 1194bis; *CEG* I 13), 46f. A 13 Abb. 16, 17 (*IG* I³ 1251; *CEG* I 18; *DNO* I 359), 47 A 14 (*IG* I³ 1261; *CEG* I 24; *DNO* I 348), 50 A 17 Abb. 22 (*IG* I³ 1234; *CEG* I 69), 54f. A 20 Abb. 28–30 (*IG* I³ 1240; *CEG* I 27), 57–59 A 23 Abb. 33–36 (*IG* I³ 1266; *CEG* I 32), 59 A 24 Abb. 37 (*IG* I³ 1204; *CEG* I 28), 62f. A 29 Abb. 40 (*IG* I³ 1357; *CEG* I 58), 66 A 36 Abb. 43 (*IG* I³ 1380; *CEG* I 66; *DNO* I 367), 71–73 A 42 Abb. 50, 51 (*IG* I³ 1214; *CEG* I 42; *DNO* I 368), 249 C 4 (*IG* I³ 1277; *CEG* I 68), 253 C 12 Abb. 339 (*IG* I³ 1229; *CEG* I 54; *DNO* I 377).

200 Kissas 2000, 46f. A 13 Abb. 16, 17 (*IG* I³ 1251; *CEG* I 18; *DNO* I 359), 64f. A 32 Abb. 42 (*IG* I³ 1227; *CEG* I 60), 65f. A 35 (*IG* I³ 1276); zuzurechnen ist in gewisser Weise ein Basisblock der Stele für Oinanthe (Kissas 2000, 253 C 12 Abb. 339; *IG* I³ 1229; *CEG* I 54; *DNO* I 377), bei der das noch sinngemäß zur ersten Zeile gehörige Wort ΘΥΓΑΘΡΟΣ in der zweiten Zeile retrograd am rechten Rand des Basisblockes beginnend geschrieben wird, der Text sich aber in der zweiten Zeile am linken Rand mit dem Namen der ΟΙΝΑΝΘΕ fortführt. Zwischen dem Ende dieser Zeile und dem letzten Buchstaben von ΘΥΓΑΘΡΟΣ fügte man einen Abstand sowie zwei Punkt-Zeichen ein. Die Inschrift ist sprachlich problematisch, v. a. bezüglich ΗΕΔΕ und der Sperrung in der zweiten Zeile. Siehe hierzu Hansen ad *CEG* I 54; auch u. a. Merkelbach 1973.

201 Athen, Kerameikos Museum Inv. unbekannt, 4. Viertel des 6. Jhs. v. Chr.: Kissas 2000, 64 A 31 (*IG* I³ 1226; *CEG* I 61).

ist erst mit der sogenannten *stoikhedon*-Schreibweise[202] erreicht. Vielmehr lässt sich nicht selten feststellen, dass die Buchstabenabstände zum Blockende hin gedrängter (Abb. 1.10) oder gestreckter (Abb. 1.16) werden,[203] um die Breite möglichst zu füllen beziehungsweise alle Buchstaben in der Zeile unterzubringen.

Nur bei der letzten Zeile füllt die Inschrift nicht immer die gesamte Breite des beschriebenen Feldes aus. Hier bedeutet die Lücke das Ende des Textes. Eine Unterstützung der Lesbarkeit im Sinne einer Gliederung nach bestimmten Einheiten stand daher bei der Anordnung der Buchstaben nicht im Vordergrund.[204]
Die Inschriften verhalten sich in ihrer Orientierung, dem Verlauf der Zeilen sowie der Anordnung der Buchstaben vielmehr wie Ornamentbänder und fokussieren so den Betrachterblick auf bestimmte Bereiche und/oder heben die Struktur des jeweiligen beschriebenen Bereiches, etwa der Säulen, der Quader im Stufenbau oder der Leisten auf der Stele, hervor.[205]

Abb. 1.16: Basisblock der Grabstele des Aristion, um 520/510 v. Chr. (Athen, Nationalmuseum 29).

202 Siehe hierzu u. a. Austin 1938; Butz 2010, 77–116 mit Angaben zu älterer Literatur.

203 Vgl. u. a. Kat. 1.2 (Buchstabenabstände werden zum Ende des Wortes Ἀριστίονος hin größer); Kissas 2000, 61f. A 28 (Knigge 1969, Taf. 36; *IG* I^3 1365) (Buchstabenabstände werden zum Ende der zweiten Zeile hin leicht kleiner, in der dritten Zeile größer); Kissas 2000, 55f. A 21 Abb. 31, 32 (Jeffery 1962, Taf. 34e; *IG* I^3 1218; *CEG* I 50; *DNO* I 376) (vgl. besonders das Ende der zweiten und dritten Zeile). Auf ein solches Bemühen, den Block möglichst zu füllen, können sich auch einige der Größenunterschiede zwischen Zeilen zurückführen. Zu diesen siehe weiten oben.

204 Vgl. Dietrich 2017a, 310–312 zum Votivmonument des Antenor (*IG* I^3 628; Kissas 2000, 16f. B 45 Abb. 110). Vgl. zum Lesakt und den Möglichkeiten und Einschränkungen in diesem Zusammenhang durch die Gestaltung der Schrift u. a. Berti et al., bes. 639–642.

205 Zur ornamentalen Wirkung von Inschriften und ihrer Berücksichtigung im Kontext einer Revision des traditionellen Ornamentbegriffs: Grüner 2014, 47 (mit Lit.).

Abb. 1.17a: Ausschnitt der Inschrift auf der Basis des Grabmonumentes des Kroisos um 530 v. Chr. (Athen, Nationalmuseum 4754 und 3851 α, β, γ).

Wirkung der Schrift: Linien, Rahmung, Farbe und Kontrast

Wie war die Schrift überhaupt zu sehen? Was beeinflusste neben den bereits angesprochenen Elementen des Schriftbildes die Wahrnehmung?

Linien an und bei Inschriften, bekannt meist unter dem Begriff *guide-lines*[206], lassen sich mehrfach, aber nicht als häufiges Phänomen nachweisen. Dabei gibt es jedoch deutliche Unterschiede, da zu trennen ist[207] zwischen feinen Ritzlinien[208], die durch ihre Berührung mit den Buchstaben sicher mit dem Schreibprozess in Verbindung zu bringen sind, und tiefer und meist breiter eingekerbten Linien oftmals mit Abstand zu den Buchstaben, die auch mit Farbe deutlich sichtbar gemacht wurden (Abb. 1.17a–b, 3.6).[209]

206 Vgl. u. a. Threatte 1980, 62; *DAA*, S. 438 f.
207 Hierauf wies bereits Raubitschek hin (*DAA*, S. 439).
208 Vgl. die bei Threatte 1980, 62 und in *DAA*, S. 439 genannten Beispiele. Vgl. auch die Gitter-Angaben als Hilfestellung für die *stoikhedon*-Schreibweise: Butz 2010, bes. 42–54 mit Taf. 19–30.
209 Kissas 2000, 39 f. A 4 Abb. 7, 8 (*IG* I^{3} 1200; *CEG* I 19), 54 f. A 20 Abb. 28–30 (*IG* I^{3} 1240; *CEG* I 27), 59 A 24 Abb. 37 (*IG* I^{3} 1204; *CEG* I 28), 70 A 40 (*IG* I^{3} 1262), 70 f. A 41 Abb. 48, 49 (*IG* I^{3} 1344) (nur gemalt); 249 C 3 Abb. 336 (*IG* I^{3} 1202; *CEG* I 21). Siehe zudem Kat. 1.8, 1.19. Die Basis Kissas 2000, 249 C 3 Abb. 336 (*IG* I^{3} 1202; *CEG* I 21) zeigt sogar beide Linienarten – während die dickeren Linien die Buchstaben nicht berühren, sondern die Zeilen einfassen, ist in der untersten Reihe eine dünne Risslinie erhalten, die

Abb. 1.17b: Ausschnitt der Inschrift auf der Basis des Grabmonumentes des Thrason, drittes Viertel des 6. Jhs. v. Chr. (Athen, Epigraphisches Museum 10639).

Es lässt sich nicht ausschließen, dass die prägnanteren Linien ebenfalls als Hilfe für das Schreiben dienten. Sie sind aber so gearbeitet, dass sie als Teil der ästhetischen Gestaltung des beschrifteten Bereichs gelten müssen.[210] Sie verstärken den Eindruck der Zeilen als Ornamentbänder, die sich über die gesamte Blockbreite ziehen.[211] Solche sichtbar gemachten Linien können an den attischen archaischen Grabinschriften mit Schreiberhänden in Übereinstimmung gebracht werden. Unter den fünf Beispielen mit derartigen Linien stammen jeweils zwei von demselben Schreiber (Abb. 1.17a–b);[212] die fünfte kann wahrscheinlich ebenfalls einem der beiden Schreiber zugeordnet

die Buchstaben unten berührt: Peek 1942, 80 Anm. 1; Kissas 2000, Abb. 336. Vgl. auch eine spätarchaische Inschriftenplatte einer Weihung aus Ikaria mit Linien zwischen den Zeilen, in denen sich noch rote Farbe fand: Robinson 1948, 142 Taf. 35, 3 (*IG* I^3 1015; *CEG* I 303).

210 Vgl. Peek 1941, 21 „dekorative Verwendung".

211 Zu Linien als Begrenzungen von Schriftstreifen siehe Kapitel III, S. 166 f.

212 Schreiber 1 (*Mason C* nach Jeffery): Kissas 2000, 59 A 24 Abb. 37 (*IG* I^3 1204; *CEG* I 28), 54 f. A 20 Abb. 28–30 (*IG* I^3 1240; *CEG* I 27). Die Ähnlichkeit zwischen den beiden Inschriften sowohl im Schriftbild, den Linien, den Punkt-Zeichen und dem Inhalt stellte Jeffery heraus (Jeffery 1962, 132 Nr. 33). Sie wies auf das unterschiedliche P hin: Jeffery 1962, 144 zu Nr. 57. Schreiber 2 (*Mason A2* nach Jeffery): Kissas 2000, 39 f. A 4 Abb. 7, 8 (*IG* I^3 1200; *CEG* I 19), 249 C 3 Abb. 336 (*IG* I^3 1202; *CEG* I 21). Vgl. Jeffery 1962, 118 f. Nr. 3, 4.

Abb. 1.18a: Basis des Grabmonuments der Phrasikleia um 550/540 v. Chr. (Athen, Nationalmuseum 4889).

werden.[213] Eine weitere Inschrift[214] überliefert zwei solcher breiter Linien zwischen den Zeilen nur gemalt. Es handelt sich hier also durch die wenigen Beispiele (unter attischen Grabmälern) um Einzelstrategien, das jeweils beschriebene Feld zu gestalten. Diese Aufgabe oblag offenbar demjenigen Handwerker, der die Schrift anbrachte.

Ein weiterer Hinweis auf die Gestaltung des unmittelbaren Umfeldes der Inschrift sind Spuren von Rahmungen. So zeigt die Basis des Grabmals der Phrasikleia (Abb. 1.18a) auf allen Seiten eine Rahmung an der seitlichen und oberen Blockgrenze durch eine Doppellinie und eine einfache Linie; auf der rechten Seite des Blocks gibt es am Rand statt der einfachen Linie eine zweite Doppellinie (Abb. 2.13b).[215] Die Doppellinie am Rand kehrt in ähnlicher Weise auf einer Grabstele auf der Agora wieder (Abb. 1.18b).[216] Nach Keesling sind in beiden Fällen rote Farbspuren in diesen Bereichen erhalten, die auf eine rote Rahmung der Blockseiten beziehungsweise der Stele

213 Kissas 2000, 70 A 40 (Mastrokostas 1972, Abb. 23; *IG* I³ 1262) erinnert mit dem T mit der kurzen Querhaste, aber auch mit dem N und dem O deutlich an Kissas 2000, 54 f. A 20 Abb. 28–30 (*IG* I³ 1240; *CEG* I 27) und Kissas 2000, 59 A 24 Abb. 37 (*IG* I³ 1204; *CEG* I 28).

214 Kissas 2000, 70 f. A 41 Abb. 48, 49 (*IG* I³ 1344).

215 Zur Basis und Inschrift: Athen, Nationalmuseum Inv. 4889, um 540 v. Chr.: Kissas 2000, 47 A 14; *IG* I³ 1261; *CEG* I 24; *DNO* I 348. Vgl. die Abbildungen aller Basisseiten bei Butz 2010, Taf. 46–49; vgl. auch Jeffery 1962, 138 f. Nr. 46 mit Abb. 14, 15 Taf. 39 a; für ein farbiges Detailfoto: Brinkmann/Koch-Brinkmann/ Piening 2010, Abb. 133. Auf der Vorder- und Rückseite sind aufgrund der Beschädigung im oberen Bereich die oberen Linien verloren, auf den beiden anderen Seiten jedoch erhalten. Vgl. zu den Rahmen der Basisseite auch: Keesling 1999, 520.

216 Kat. 1.1. Zum Vergleich Keesling 1999, 520 Anm. 48.

Abb. 1.18b: Ausschnitt der Inschrift auf der Grabstele des –on vor 520 v. Chr.? (Athen, Agora Museum I.2056).

schließen lassen; Kaltsas bemerkte ebenfalls rote Farbspuren im Bereich der Doppellinien an der Basis der Phrasikleia.[217] Wie bereits im Fall der betonten Linien zwischen den Zeilen könnte auch hier eine Übereinstimmung zwischen gestalterischer Besonderheit und der Schreiberhand vorliegen; der Schreiber könnte beiden Stücken derselbe gewesen sein.[218] Die farbige Rahmung der beschriebenen Fläche ist kein Einzelfall,[219] obwohl sie aufgrund der Vergänglichkeit der Farbe in vielen Fällen nicht mehr festzustellen ist. Die Grenze zu Linien anderer Funktion ist darüber hinaus schwer zu ziehen.[220] Sicher ist jedoch, dass der Rahmen keine Einrahmung der In-

217 Keesling 1999, 520 mit Anm. 48; Kaltsas 2002b, 9f. Dies ist im Gegensatz zu roten Buchstaben nicht in der aktuellen Farbrekonstruktion der Phrasikleia umgesetzt: Brinkmann/Koch-Brinkmann/Piening 2010, Abb. 156. Dort wird leider die mögliche Farbigkeit der Streifen und der Buchstaben nicht untersucht. Ältere Farbrekonstruktionen der Phrasikleia beziehen die Basis nicht mit ein: Kaltsas 2002b, Taf. 1; Karakasi 1997, 7a–8b.

218 Vgl. v. a. die feine Ritzung der Buchstaben in Verbindung mit der Form des N, des Σ und des O, genauso wie den Zusammenhang der Buchstaben zueinander. Jeffery schreibt die Basis der Phrasikleia (Athen, Nationalmuseum Inv. 4889, um 540 v. Chr.: Nikolaos Kaltsas, in: Despinis/ Kaltsas 2014, 46–51 Abb. 78–89 (mit neuerer Literaturliste); Kissas 2000, 47 A 14; Jeffery 1962, 138f. Nr. 46; *IG* I³ 1261; *CEG* I 24; *DNO* I 348) zwar *Mason A1*, die Stele (*IG* I³ 1246; Jeffery 1962, 135 Nr. 38) dagegen *Mason A3* zu, sieht aber die Möglichkeit, dass *Mason A1* und *Mason A3* dieselbe Hand waren: Jeffery 1962, 151.

219 Vgl. die Hinweise auf eine rote Rahmung am Deckblock des Grabmonumentes des Neilonides (siehe Anm. 82) Vgl. hierzu Keesling 1999, 519f. Abb. 1; Vgl. Keesling 1999, 518–522 zur Überprüfung der Zeichnung Philadelpheus' (Keesling 1999, Abb. 2). Es gab die Rahmung offenbar an zwei Seiten: vgl. Keesling 1999, 526 Anm. 78. Zu einem weiteren Fall vgl. die Anmerkungen von Jeffery 1962, 116 Nr. 1 zu einem roten Rand an der Basis des Grabmals des Sosineos, Athen Epigraphisches Museum Inv. 10634a, zweites Viertel des 6. Jhs. v. Chr. (Kissas 2000, 42f. A 8 Abb. 11; *IG* I³ 1195).

220 Vgl. das Grabmal des Leanax, Athen, 3. Ephorie Inv. M 662, 4. Viertel des 6. Jhs. v. Chr. (Kissas 2000, 61f. A 28; *IG* I³ 1365; *CEG* I 52; *DNO* I 378), in dessen Beschreibung Viviers 1992, 107 Folgendes

schrift meint, da er sich auch auf den nicht-beschrifteten Seiten der Phrasikleia-Basis findet und wohl auch an zwei Seiten des Deckblocks des Neilonides-Monumentes[221] zu rekonstruieren ist. Er gehört zur Gestaltung der jeweiligen Block-/Stelenseite und ist daher weitgehend unabhängig von der Inschrift, wie die Grabstele von der Athener Agora und die Basis des Neilonides auch dadurch nahelegen, da sich der Rahmen auf die ganze Fläche bezieht und nicht nur auf die Inschrift, die jeweils nur einen Teil der Oberfläche einnimmt.[222] Vergleichen lässt sich diese Gestaltung des Stelenschaftes und des Basisblockes etwa mit der bisweilen bei archaischen Grabstelen vorkommenden Rahmung durch Ornamentbänder oder Leisten,[223] oder der Absetzung bestimmter Bereiche durch eine Rahmung innerhalb der Stele,[224] wie im Fall einer Grabstele in New York (Abb. 1.19), bei der im Predellabereich eine Streitwagenszene im Flachrelief vor dunklem Hintergrund ausgeführt ist, die oben und unten von zwei schmalen roten Streifen gerahmt wird. Der Farbauftrag erfolgte zwischen zwei geritzten Linien.[225]

Die Rahmung einzelner Flächen wirft darüber hinaus die Frage nach der farbigen Fassung der Inschrift und ihres Hintergrundes auf. Die Grabmonumente sind häufig aus unterschiedlichen Steinmaterialien kombiniert, wenn etwa die Basen zum Teil aus Kalkstein waren, die Stelen und Statuen aus Marmor.[226] Weiter oben wurde bereits angesprochen, dass im Falle der Stufenbasen sich häufiger die Wertigkeit des

---

erwähnt: „Sur la face antérieure, qui présente un listel d'env. 0,03, travaillé au ciseau et poli, le long des arêtes supérieure et verticales […]". Der Schreiber habe dies aber beim Schreiben des Textes nicht berücksichtigt. Vielleicht sind hier zwei Phasen des Arbeitsprozesses zu fassen oder es liegt eine andere Funktion des Streifens vor. Schmale Ritzlinien werden, worauf Keesling hinwies, in der archaischen Plastik grundsätzlich zur Begrenzung von Farbauftrag verwendet: Keesling 1999, 519.

221 Siehe Anm. 82, 219.

222 Vgl. hierzu auch das aufschlussreiche Verhältnis von Inschriften und der Rahmen anbietenden Oberflächengestaltung anathyroseartiger Bearbeitung, siehe den Beitrag von J. Fouquet in diesem Band. Zu den Rahmen der Phrasikleia-Basis und einer möglichen Herkunft dieses Motivs siehe ausführlich Kapitel II, S. 126–131.

223 Vgl. etwa Kat. 1.2 (erhabene Leiste); Stele New York, Metropolitan Museum of Art Inv. 38.11.13, um 520 v. Chr.: Richter 1961, 32f. Nr. 45 Abb. 126, 127 (Flechtband), hier Abb. 1.19.

224 Vgl. etwa Doppellinie zur Begrenzung eines Ornamentbandes: Stele in New York, Metropolitan Museum of Art Inv. 21.88.179: Richter 1961, 40f. Nr. 55 Abb. 141. Stele in Athen, Nationalmuseum Inv. 4477: Richter 1961, 45 Nr. 63 Abb. 145; Maria Salta, in: Despinis/Kaltsas 2014, 485 Nr. I.1. 404 Abb. 1311. Vgl. auch das Fragment eines oberen Stelenabschlusses (Athen, Agora Museum Inv. S 1438: Richter 1961, 30 Nr. 42 Abb. 123), das zwischen Blattband und Voluten zwei doppelte horizontale Linien zeigt. Offenbar gibt es rote Farbspuren (zwischen den beiden Doppellinien?): Harrison 1956, 26. Vgl. auch Ritzlinien auf dem abgesetzten Bereich unter dem Predellabild auf einer Grabstele in Rom, Museo Barracco Inv. unbekannt: Richter 1961, 45f. Nr. 64 Abb. 154.

225 New York, Metropolitan Museum of Art Inv. 38.11.13 (Fletcher Fund 1938) um 520 v. Chr. Gut erkennbar auf den Abb. Richter 1961, Abb. 126, 128; vgl. auch Brinkmann 2003, Kat. 312 Abb. 312.6.

226 Man kombinierte jedoch auch unterschiedliche Marmorarten, wie das Beispiel des Grabmonumentes des Lyseas im Athener Nationalmuseum zeigt, dessen Basis mit Inschrift aus hymettischem Marmor, die bemalte Stele darauf aus pentelischem Marmor war: Athen, Nationalmuseum Inv. 30, 4. Viertel des 6. Jhs. v. Chr.: Kissas 2000, 255f. C 16 (*IG* I^3 1257; *CEG* I 53).

Abb. 1.19: Grabstele mit der Darstellung eines Hopliten und einem Predellabild um 520 v. Chr. (New York, Metropolitan Museum of Art 38.11.13).

Materials von unten nach oben steigert, wenn die unteren Stufen noch aus Kalkstein gearbeitet waren, die oberste jedoch aus Marmor. Bevorzugt scheint man auf Marmor geschrieben zu haben; wurde Kalkstein als Schreibgrund verwendet, stuckierte man offenbar den Block hell. In den Buchstaben der archaischen Grab- wie auch der Votivmonumente haben sich bisweilen rote Farbspuren überliefert,[227] welche rote Inschriften auf hellem Steingrund nahelegen. Anders als bei den bemalten Grabstatuen und dem Figurenumfeld auf der Grabstele, welche die Farbigkeit des Steins durch eine Hintergrundfarbe negieren, scheint hier bei den Basisblöcken die helle Steinfarbe des Inschriftenträgers beibehalten beziehungsweise durch eine helle Stuckierung imitiert worden zu sein; die farbigen Buchstaben setzten sich davon ab und waren deutlich sichtbar.[228]

Auf den Stelen scheint mithilfe der Hintergrundfarbe zwischen verschiedenen Bereichen unterschieden worden zu sein, wovon eindrücklich das Grabmal des Antigenes zeugt (Abb. 1.20).[229]

Die Stele zeigt kein Relief, sondern eine gemalte Figur, die sich hell vor einem roten Hintergrund abhebt.[230] Die Figur füllt jedoch nicht die gesamte Höhe aus, sondern ‚steht' auf einem hellen Bereich, der sich darüber in seinem Erscheinungsbild wohl der Basis anglich. Die Predella konnte jedoch auch, vor allem wenn sie ein Bild zeigte, einen farbigen Hintergrund erhalten, der nicht derselbe sein muss wie der Hintergrund der Figur. Auf der zuvor erwähnten Grabstele in New York (Abb. 1.19)[231] scheint nur ein Teil der Predella im Hintergrund dunkel bemalt gewesen zu sein, so dass ein heller Hintergrund über und unter dem Predellabild als Streifen sichtbar blieb. Sollte hier nicht die ursprüngliche farbige Fassung in diesem Bereich völlig vergangen sein, gibt dies einen Hinweis darauf, dass auch auf den Stelen durch einen hellen Hintergrund in einigen Bereichen auf die steinerne Beschaffenheit aufmerksam gemacht wurde. Dies wäre entscheidend für die Frage nach dem Hintergrund der Inschriften auf dem Stelenkörper. Wenige Hinweise, wie auf der Grabstele des Antiphanes (Kat. 1.3; Abb. 1.5), lassen vermuten, dass der Inschriftenhintergrund dort

---

227 Rot u. a. nachgewiesen in: Kissas 2000, 48–50 A 16 Abb. 18–21 (*IG* I^3 1213; *CEG* I 43), 54f. A 20 Abb. 28–30 (*IG* I^3 1240; *CEG* I 27) (vgl. die Angaben bei Jeffery 1962, 143f. Nr. 57), 56f. A 22 (*IG* I^3 1205; *CEG* I 38) (vgl. die Angaben bei Jeffery 1962, 121 Nr. 12), 62f. A 29 Abb. 40 (*IG* I^3 1357; *CEG* I 58), 250 C 7 (*IG* I^3 1203; *CEG* I 22) (vgl. die Angaben bei Jeffery 1962, 121 Nr. 10), 256 C 17 Abb. 342 (*IG* I^3 1256) (vgl. die Angaben bei Jeffery 1962, 141 Nr. 52). Die Farbe wird in den Publikationen nicht konsequent erwähnt. Zu Farbe in archaischen Votivinschriften: Day 2010, 49.

228 Zur Farbigkeit der Buchstaben in den archaischen Weihinschriften von der Athener Akropolis „to enhance legibility and add visual interest": Day 2010, 49 (vor allem rot, seltener blau und andere Farben).

229 New York, Metropolitan Museum of Art Inv. 15.167, Ende 6. Jh. v. Chr.: Richter 1961, 44f. Nr. 61, 169f. Nr. 61 (M. Guarducci) Abb. 147, 210.

230 Weitere Beispiele: Brinkmann 2003, Kat. 128, Kat. 171 Abb. 171.1, Kat. 304, Kat. 306, Kat. 307, Kat. 308, Kat. 312 Abb. 312.6 (im Bereich des Kriegers, anderer Farbhintergrund im Predellabild), Kat. 313.

231 Siehe Anm. 225.

Abb. 1.20: Grabmonument des Antigenes, Ende 6. Jh. v. Chr. (New York, Metropolitan Museum of Art 15.167).

wie auch im Bereich der Basen hell war. Die Grabstele zeigte im oberen Bereich einen Hahn, von dem ehemals noch Reste der Vorritzung und einige Farbspuren (rot und blau) erhalten waren. Darunter steht etwa auf mittlerer Höhe der Stele Ἀντιφάνος geschrieben. Über der Inschrift ist noch heute ein rotes, horizontal verlaufendes Band zu sehen, das das Bildfeld des Hahnes nach unten hin begrenzte und in einem – heute nicht mehr sichtbaren – roten Band unterhalb der gemalten Palmette am oberen Stelenabschluss seine Entsprechung fand.[232] Obwohl der Bereich unterhalb der Inschrift nur unsicher zu rekonstruieren ist,[233] liegt nahe, dass unterhalb des roten Bandes über der Inschrift mindestens bis unterhalb der Inschrift der Hintergrund hell war. So scheint es, dass zumindest partiell die Stele als marmornes Mal[234] präsentiert wurde und dass diese Bereiche vor allem die der Inschriften auf der Stele waren, ähnlich wie dies bei den Unterbauten der Monumente der Fall war.[235]

Die beschriebenen Oberflächen sind immer sorgfältig geglättet. Dabei werden allerdings die Flächen nicht nur zum Beschriften geglättet,[236] sondern vielmehr hierarchisieren die unterschiedlich bearbeiteten Oberseiten die Seiten des Monumentes.[237] Die Inschrift heftet sich an die privilegierte (‚Vorder-')Seite des Monumentes, wodurch eine Verbindung zwischen geglätteter und zugleich beschrifteter Fläche entsteht. Für die Wirkung der Inschrift ist diese Verbindung von entscheidender Bedeutung. Sie setzt sich durch die Farbe deutlich vor einem Hintergrund mit einheitlicher, glatter Textur ab. Dies erhöht die Sichtbarkeit, fordert die Aufmerksamkeit des Betrachters und erhöht natürlich auch die Lesbarkeit. Das scharfe Einschneiden der hervorstechenden Buchstaben in die Oberfläche zerstört jedoch zugleich die zuvor aufwändig hergestellte Oberfläche des Artefaktes – ein visuelles Wechselspiel, das zugleich auf die Zeichen selbst als auch auf das Artefakt und seine Herstellung aufmerksam macht.

Durch die hervorstechenden, eingeschnittenen, rot gefärbten Buchstaben sowie ihre ornamental wirkende Anordnung in der Fläche entsteht also eine komplexe

232 Das obere rote Band ist erwähnt bei Conze 1893, 11 Nr. 22 Taf. XIII. Gut sichtbar auf der Photographie des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Athen: http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/624762 (Stand: 17.08.2018).

233 Brückner hatte auf einer frühen Photographie, die jedoch nicht publiziert ist, offenbar noch Reste einer Malerei in diesem Bereich erkannt, die er zu einem Hund und einer Schlange ergänzte. Wenige Jahre später soll dies jedoch im Original schon nicht mehr sichtbar gewesen sein: Brückner 1886, 89 mit Taf. I,1 (Zeichnung).

234 Vgl. auch zur Farbe weiß für Marmor in Bezug auf den materialen Charakter des Gegenstandes: Mandel 2010, bes. 310–315.

235 Keesling nahm überzeugend für den Deckblock des Pfeilermonumentes des Neilonides an, dass der Hintergrund unbemalt belassen wurde und nur der rote Rahmen der Fläche, die Inschrift und die sitzende Figur gemalt gewesen war: Keesling 1999, 519 f.

236 Vgl. dagegen etwa die Anmerkung von Keesling 1999, 526 Anm. 78 zur linken Seite des Deckblocks des Neilonides-Monumentes, dass es dort (und nicht auf der rechten Blockseite) „extra polishing" vielleicht aus dem Grund gab, weil man dort ursprünglich die Bildhauerinschrift anbringen wollte, sie dann aber doch auf die Vorderseite der Basis schrieb.

237 Vgl. diesbezüglich zur archaischen Plastik: Dietrich 2017a, bes. 292.

Abb. 1.21: Basisblock des Grabmonumentes des Anaxilas, 4. Viertel des 6. Jhs. v. Chr. (Athen, Kerameikos Museum I 388).

Oberfläche (Abb. 1.21), die vor das Entziffern/Lesen den ersten Eindruck einer ornamental gestalteten Fläche schaltet.[238] Diese Betrachtungsintensität, die die Gestaltung der Inschrift einfordert, evoziert einen klaren Fokus auf den jeweils beschriebenen Bereich des Monumentes. Dabei ist es, wie nicht nur durch die Position, sondern auch durch das Schriftbild und die Farbigkeit der Inschrift vor ihrem Hintergrund deutlich wird, gerade das gebaute Monument aus Marmor[239], auf das der Betrachter aufmerksam gemacht wird. Dieser Kontrast wird beispielsweise deutlich, wenn man sich die farbige Gestaltung der Statuen vor Augen ruft (etwa am Beispiel der Phrasikleia[240]), die einen scharfen Gegensatz zu dem hell-marmorfarbenen Hintergrund des Unterbaus bildete (Abb. 1.22).

238 Letztlich ist für den archaischen Leser nicht zu entscheiden ist, ob die Materialität der Inschrift sogar dazu führte, dass auf den ersten Blick die Zeichen sich dem Lesen des Textinhaltes ‚widersetzten', bis der Betrachter durch intensives Sehen das sich ihm bietende Bild durch Abstraktion in ein kohärentes Aneinanderreihen von Buchstaben verwandelte, die das Lesen ermöglichte und zum Verständnis des Textinhaltes führte. Vgl. hier die Anmerkungen von A. Assmann zur „resistenten Materialität" der Schrift und ihre Unterscheidung in Lesen und Starren: Assmann 1988a, bes. 240–242.
239 Vgl. zu weiß/marmorfarben als Verweis auf den materialen Charakter: Mandel 2010, bes. 310–315.
240 Athen, Nationalmuseum Inv. 4889, um 540 v. Chr.; vgl. mit neuer ausführlicher Literaturliste zur Statue, Basis (Kissas 2000, 47 A 14) und Inschrift (*IG* I^3 1261; *CEG* I 24; *DNO* I 348): Nikolaos Kaltsas, in: Despinis/Kaltsas 2014, 46–51 mit Abb. 78–89. Vgl. etwa die Farbrekonstruktion Vinzenz Brinkmann, Ulrike Koch-Brinkmann, Helmut Piening, in: Brinkmann/Scholl (2010), 76–83 mit Abb. 59, 67 und Brinkmann/Koch-Brinkmann/Piening 2010, Abb. 156. Hier fehlt jedoch die rote Rahmung der Basisseiten, die Keesling und Kaltsas nach Farbspuren im Bereich der Doppellinien überzeugend vermuten: Keesling 1999, 520 mit Anm. 48; Kaltsas 2002b, 9 f. Zur farbigen Rekonstruktion u. a. Brinkmann/Koch-Brinkmann/Piening 2010; Schmaltz 2016; Kantarelou/Axiotis/Karydas 2016.

Abb. 1.22: Grabstatue der Phrasikleia, Farbrekonstruktion (2010) – die roten Rahmen der Basisseiten sind nicht umgesetzt. Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt a. M., Forschungsprojekt Polychromie, Frankfurt am Main, seit 2014 Leihgabe Ludwig-Maximilians-Universität München, Leibnizpreis 2007, O. Primavesi.

Die Inschriften lenkten den Betrachterblick, der von der Statue und ihrer Farbigkeit durchaus eingefangen gewesen sein dürfte, zusätzlich auch auf den Unterbau. Hier liegt zudem eine Besonderheit der Inschriften im Verhältnis zum Grabmal: Während Ornamente auch aufgemalt sein konnten,[241] lassen sich keine gemalten Inschriften an archaischen Grabdenkmälern belegen. Durch das Einhauen der Buchstaben gehen der Stein und die Inschrift zusätzlich eine besondere Verbindung ein, die zudem durch den hellen Hintergrund unterstützt wird.

Leitet die Inschrift den Betrachter am Grabmal?

In gewisser Weise scheint die ästhetische Wirkung der Inschrift als Teil der Monumentgestaltung von größerer Wichtigkeit gewesen zu sein, als formale Strategien zu entwickeln, die die Struktur des Textes veranschaulichten und dadurch das Lesen unterstützten, wie es in späterer Zeit etwa durch Einrückungen oder Zeilenumbrüche greifbar ist (siehe hierzu Kapitel IV, S. 204–210). Das Lesen des Textes ist jedoch nur eine Möglichkeit von Handlungen des Betrachters am Monument, zu dem die Gestaltung der Inschrift aufgefordert oder diese erleichtert haben könnte.[242] Bei den gleichzeitigen Votivmonumenten auf der Athener Akropolis lassen sich so bisweilen Zusammenhänge zwischen der Gestaltung der Inschrift und einer Bewegung des Betrachters fassen, worauf unter anderem Joseph Day hingewiesen hat. Auf einem Rundkapitell der Weihung des Aischines (Abb. 1.23a–b) steht eine dreizeilige Inschrift, die die gesamte Abakushöhe einnimmt:[243]

> Αἰσχίνες ἀνέθεκεν
> Ἀθεναίαι τόδ’ ἄγαλμα /
> εὐχσάμενος δεκάτεν παιδὶ Διὸς μεγάλο.
>
> *Aischines hat geweiht*
> *der Athene dieses Standbild,*
> *da er es als Zehnten gelobt der Tochter des großen Zeus.*
> (Übs. Klaus Hallof)

Hier sind in einem von einem Standpunkt erfassbaren Blickwinkel die ersten beiden Zeilen völlig und die dritte bis zu δεκάτεν vollständig lesbar. Die Weiterführung der dritten Zeile erfordert es, nach rechts um das Monument herumzugehen. Das anschließende παιδὶ Διὸς μεγάλο ist so nicht nur inhaltlich ein Zusatz zur Kernaussage, dass Aischines dieses Agalma der Athena als Zehnten geweiht habe, sondern fordert auch den Betrachter auf, sich zu bewegen. Von einem Standpunkt aus konnte der

---

241 Vgl. etwa auf der Stele des Mnasitheos (Anm. 112): Andreiomenou 2000, 87–89 Abb. 3 Taf. 7, 2.3.
242 Vgl. zum Begriff Affordanz im Kontext von Schrift: Fox/Panagiotopoulos/Tsouparopoulou 2015.
243 Athen, Akropolis Museum Mag. Inv. 3759, um 510/500 v. Chr.: *DAA*, 50 Nr. 48; Kissas 2000, 201 B 157 Abb. 265, 266; Kaczko 2016, 122–124 Nr. 24 mit Abb. 24a.b; *IG* I³ 631; *CEG* I 202.

Abb. 1.23a–b: Rundkapitell des Votivmonumentes des Aischines an Athena von der Athener Akropolis, um 510/500 v. Chr. (Athen, Akropolis Museum Mag. 3759).

Leser zwar den zentralen Inhalt vollständig erfassen, wusste aber durch die Weiterführung der Buchstaben in der dritten Zeile, dass es zusätzliche Informationen gab, wenn er um die Statue herumging.[244] Dies wird noch dadurch unterstützt, dass die Inschrift im elegischen Distichon verfasst ist. Der Hexameter endet mit ἄγαλμα am Ende der zweiten Zeile, während der zweite Teil des elegischen Distichons in der dritten Zeile beginnt. Die Mittelzäsur des Pentameter liegt darüber hinaus nach δεκάτεν. Der Leser der Inschrift wusste daher natürlich, dass der zweite Teil des Pentameters noch folgt, genau wie er die Buchstaben sah, die ihn um das Kapitell herumführten.

244 Vgl. hierzu Day 2010, 58; Berti et al. 2015, 644–646.

Die visuelle und metrische Zäsur der Inschrift verbindet das Stehenbleiben mit der Aufforderung zum Weitergehen.[245]

Bei den archaischen Grabmonumenten ist dagegen kein Fall bekannt, bei dem der Betrachter eindeutig anhand der Inschriftenposition aufgefordert wurde, um das Monument herumzugehen. Die Grabinschrift war in allen Fällen vollständig auf derjenigen Seite lesbar, auf die die Statuen oder Stelenbilder ausgerichtet sind.[246] In einigen Fällen ist die Grabinschrift auf einer anderen Seite vollständig oder inhaltlich verkürzt wiederholt.[247] Diese Fälle sind wohl in Zusammenhang mit einer besonderen Aufstellungssituation zu erklären, etwa mit der Aufstellung an einer Wegkreuzung.[248]

Bei drei Grabdenkmälern, die die Bildhauernennung des Aristion von Paros tragen, ist diese Inschrift an einer anderen Seite der Basis angebracht als die Grabinschrift (Abb. 2.13 a.b).[249] Dies muss man aber nicht so verstehen, dass der Betrachter um das Monument geleitet werden sollte, sondern erklärt sich mit Blick auf die Gesamtgestaltung der Monumente und der zuvor beschriebenen Position von Inschrift, Bildern und Ornamenten. An diesen Monumenten werden nicht nur die Partien der Vorderseite differenziert verziert und gegenüber den anderen Seiten des Monumentes aufgewertet, sondern auch die Seiten des Monumentes zeigen zusätzlichen Aufwand der Ausgestaltung.[250] Beim Grabmonument der Phrasikleia ist so die Vorderseite der

---

245 Ähnlich ist hier auch die Weihung des Euthydikos von der Athener Akropolis (Athen, Akropolis Museum Inv. 609, 686, um 480 v. Chr.: *DAA*, 56f. Nr. 56; Kissas 2000, 208 B 163 Abb. 279, 280; *IG* I³ 758; zum Folgenden auch Keesling 2003, 31f.). Bei einem Standpunkt direkt vor der Statue konnte der Betrachter demnach nicht die gesamte Inschrift (Εὐθύδικος hο Θαλιάρχο | ἀνέθεκεν) wahrnehmen, aber durchaus selektiv lesen: Εὐθύδικος ἀνέθεκεν (*Euthydikos hat es geweiht*). Aber nicht nur die Fortführung der Inschrift um das Kapitell herum sprach den Betrachter an, um das Monument herumzugehen, sondern auch ein gemalter Wagenfries, der auf dem Chiton der zugehörigen Kore von vorne ausgehend über die Schulter führte (Brinkmann 2003, Kat. 107 mit Abb. 107.6–9).

246 Aufschlussreich ist die Ausrichtung der Inschrift und des Bildes auf eine gemeinsame Seite auf der Basis der Reiterstatue am Grabmal des Xenophantos (Athen, Kerameikos Museum Inv. I 389, um 530/520 v. Chr.: Kissas 2000, 55f. A 21 Abb. 31, 32; *IG* I³ 1218; *CEG* I 50; *DNO* I 376). Die Inschrift befindet sich auf der Schmalseite, dementsprechend derjenigen Seite, die die Köpfe von Pferd und Reiter in der Frontalansicht zeigte.

247 Siehe die Beispiele auf Quader- oder Stufenförmigen Unterbauten: Kissas 2000, 42f. A 8 Abb. 11 (*IG* I³ 1195); Kissas 2000, 61f. A 28 (*IG* I³ 1365; *CEG* I 52; *DNO* I 378; Abb.: Knigge 1969, Taf. 37,1). Die Beschriftung zweier Seiten eines Grabsäulenschaftes: Kissas 2000, 79 A 47 (= Raubitschek 1939b, 58–62 Nr. 29 mit Abb. 17; *IG* I³ 1269; *CEG* I 36; *DNO* I 350). Beschriftung von zwei gegenüberliegenden Seiten einer Grabstele oder Grabplatte: Kat. 1.19. Unklar ist diesbezüglich das Fragment einer archaischen Stele, das an einer Schmalseite wohl wahrscheinlicher mit einer Weihinschrift als einer Stiftungsinschrift für ein Grab und an der Breitseite mit einer Liste von Namen beschrieben ist: Jeffery 1962, 143 Nr. 55 Taf. 39 d (*IG* I³ 972).

248 Vgl. Kissas 2000, 42 zu A 8 (*IG* I³ 1195).

249 Kissas 2000, 47 A 14 (*IG* I³ 1261; *CEG* I 24; *DNO* I 348), 51 A 18 Abb. 23–26 (*IG* I³ 1208; *CEG* I 34; *DNO* I 347), 51–54 A 19 Abb. 27 (*IG* I³ 1211; *CEG* I 41; *DNO* I 349). Siehe zu diesen auch zuvor.

250 Vgl. diesbezüglich zur archaischen Plastik: Dietrich 2017a, bes. 292. Vgl. zur dekorativen Gestaltung von Blockflächen auch ausführlich den Beitrag von J. Fouquet in diesem Band.

obersten Stufe des Unterbaus sorgfältig geglättet und präsentierte eine Inschrift und eine farbige Umrahmung der Blockfläche. Die rechte Nebenseite überliefert einen ehemals farbigen Rahmen und die Bildhauerinschrift, die anderen Seiten dagegen alleine ehemals farbige Rahmen.[251] Diesem differenzierten Umgang mit den Gestaltungsmöglichkeiten von Blockpartien und ihrer dadurch möglichen Hierarchisierung lassen sich auch andere Maßnahmen an anderen Beispielen hinzufügen, wie etwa die zusätzliche Reliefierung der Seitenansichten von Pfeilerdeckblöcken, während die Rückseite unreliefiert blieb.[252] Bei den drei Beispielen mit der Bildhauernennung des Aristion handelt es sich zudem um Unterbauten für Statuen, die selbst auf allen Seiten sorgfältig ausgearbeitet waren und damit grundsätzlich eine Ansicht unterschiedlicher Seiten ermöglichten. In Falle der Stelenmonumente lässt sich im Verlauf des 6. Jhs. v. Chr. eine stärkere Fokussierung auf eine Monumentseite fassen, wie Schmaltz darlegte, da sich die Stelen von einer Pfeilerform hin zu flachen Platten entwickelten und dabei dann nicht mehr alle Stelenseiten gleichermaßen ausgearbeitet und ausgestaltet waren.[253]

Die Inschriften am Grabmal waren also bis auf wenige Ausnahmen ausschließlich der präferierten Hauptansichtsseite des Monuments zugeordnet. Die Grabinschrift mit dem Namen des Verstorbenen findet sich ohne Ausnahme nur auf dieser Seite. Der Betrachter wurde also keineswegs durch unvollständige Inschriften oder Ähnliches dazu veranlasst, um das Monument herumzugehen. Im Gegenteil: Er sollte vielmehr an dieser präferierten Seite des Monuments stehenbleiben, Bild und Inschrift wahrnehmen und dadurch des Verstorbenen gedenken. Dies formulieren auch die Texte der Grabinschriften bisweilen explizit, etwa das Grabmal des Thrason, dessen Epigramm Folgendes zum Inhalt hat:[254]

ἄνθροπε hὸστείχεις : καθ’ ὁδὸ-
ν : φρασὶν : ἄλα μενοινο͂ν : / στε͂θι
καὶ οἴκτιρον : σε͂μα Θράσονος : ἰδόν.

Mensch, der du des Weges ziehst, und dabei im Herzen an anderes denkst, bleib stehen und klage, wenn Du das Grabmal des Thrason erblickst.
(Übs. Klaus Hallof)

251 Zur Phrasikleia-Basis: Anm. 215. Vgl. Butz 2010, Taf. 46–49; Keesling 1999, 520.
252 Siehe die Beispiele bei Kissas 2000, 74–76 A 43, A 44, A 45 mit Abb. 52–55. Dagegen zeigt der oberste Block des Stelenunterbaus Athen, Kerameikos Museum Inv. P 1001, um 560 v. Chr. (Kissas 2000, 43f. A 10 Abb. 12) nur auf der Vorderseite ein Relief.
253 Vgl. Schmaltz 1983, bes. 157.
254 Athen, Epigraphisches Museum Inv. 10639, drittes Viertel des 6. Jhs. v. Chr.: Kissas 2000, 59 A 24 Abb. 37; *IG* I³ 1204; *CEG* I 28.

Zusammenfassung – Inschrift und Monument

Die Inschrift band sich an die marmornen und zugleich nicht-figürlichen Bereiche des Grabmals und lenkte durch ihre Gestaltung den Betrachterblick auf diesen Bereich des Monumentes, der ihm anzeigte, dass es aufwändig aus Marmor hergestellt und auf Dauer hin wie ein Gebäude errichtet wurde. Auf diesen Artefaktcharakter des Monumentes und seine unmittelbare Präsenz an einem konkreten Ort weisen aber nicht nur die ästhetischen Strategien der Inschrift hin, sondern auch der Textinhalt vieler archaischen Grabinschriften. Die bekannten Grabinschriften, die das Leben des Verstorbenen thematisieren (wie etwa die berühmten Inschriften der Phrasikleia[255] und des Kroisos[256]), sind zahlenmäßig nicht besonders häufig. Viele nennen dagegen neben der auf das beschriebene Monument verweisende Angabe („*sêma* / *mnêma* des N. N.") denjenigen, der es errichtet und/oder gemacht habe.[257] Variantenreich verwies man dabei mittels verschiedener Verben (τιθέναι, ἱστάναι, ποιεῖν, ἐργάζεσθαι) auf seine Fertigung und Aufstellung, was sich nicht allein mit einer wie bei den Votiven tradierten Formel („N. N. ἀνέθηκεν") erklären lässt. Die Präsenz des Grabmals ist zudem in den Inschriften Ausgangspunkt für Handlungen des Betrachters[258] – er wird aufgefordert, an diesem stehenzubleiben,[259] es anzusehen[260] und zu klagen beziehungsweise des Verstorbenen zu gedenken.[261] In einzelnen Fällen wird sogar das Grabmal im Text selbst mit einer Charakterisierung versehen: Es sei schön (schön anzusehen)[262] oder aus Stein gemacht.[263]

Auch die Bildhauerinschriften lassen sich in diesem Kontext verstehen, da sie den Leser dezidiert auf einen Aspekt der Herstellung des Grabmals hinwiesen. Das Phänomen der häufigen Bildhauerinschriften an archaischen Grabmonumenten (wie auch an den Votivmonumenten) findet damit *auch* eine Begründung im Fokus auf das

---

255 *IG* I³ 1261; *CEG* I 24: σῆμα Φρασικλείας· | κόρε κεκλέσομαι | αἰεί, / ἀντὶ γάμο | παρὰ θεõν τοῦτο | λαχõσ' ὄνομα. *(Grabmal der Phrasikleia. Jungfrau werde ich immer heißen: statt der Hochzeit habe ich von den Göttern diesen Namen erlost.)*.

256 *IG* I³ 1240; *CEG* I 27: στε̃θι : καὶ οἴκτιρον : Κροίσο | παρὰ σε̃μα θανόντος : / hόν | ποτ' ἐνὶ προμάχοις : ὄλεσε | θõρος : Ἄρες. (*Bleib stehen und klage am Grabmal des toten Kroisos, den einst unter den Vorkämpfern vernichtete der stürmische Ares.)*.

257 Sourvinou-Inwood 1995, bes. 147–150 zu den verschiedenen Inschriftentypen.

258 Vgl. hierzu, auch zum Folgenden: Steiner 2001, 255f.

259 *IG* I³ 1240 (*CEG* I 27; Kissas 2000, 54f. A 20 Abb. 28–30), *IG* I³ 1204 (*CEG* I 28; Kissas 2000, 59 A 24 Abb. 37).

260 Vgl. etwa *IG* I³ 1200 (*CEG* I 19; Kissas 2000, 39f. A 4 Abb. 7, 8), *IG* I³ 1219 (*CEG* I 51; Kissas 2000, 41f. A 7 Abb. 10), *IG* I³ 1277 (*CEG* I 68; Kissas 2000, 249 C 4); vgl. auch die Inschriften auf einer Stele *IG* I³ 1273bis und auf einer verschollenen Basis *IG* I³ 1215 (*CEG* I 46).

261 Vgl. etwa *IG* I³ 1208 (= *DNO* I 347; *CEG* I 34; Kissas 2000, 51 A 18 Abb. 23–26).

262 *IG* I³ 1251 (*CEG* I 18; Kissas 2000, 46f. A 13 Abb. 16, 17), *IG* I³ 1214 (*CEG* I 42; Kissas 2000, 71–73 A 42 Abb. 50, 51), Kat. 1.12. Zum Bezug des Attributes *schön* dezidiert auf das Monument und nicht auf die Person vgl. Robertson 2003, 60.

263 *IG* I³ 1357 (*CEG* I 58; Kissas 2000, 62f. A 29 Abb. 40).

Grabmal als Artefakt und in der daraus resultierenden physischen Präsenz.[264] Weitere Gründe für die Anbringung einer Bildhauerinschrift sind in den Interessen des Bildhauers und demjenigen, der das Grabmal in Auftrag gab, zu suchen.[265] Diese unterschiedlichen Interessen, die letztlich auf ein Gesamtkonzept des Grabmals mit seinen Inschriften führen, erklären zudem, dass die Schreiberhand der jeweiligen Inschrift in fast allen Fällen keine Verbindung zur Bildhauernennung hat: Nicht der Bildhauer selbst markierte im Sinne des modernen Verständnisses einer Signatur das Werk mit seinem Namen.[266]

In vielen Grabinschriften nimmt die Herstellung und Errichtung des Grabmals sogar den größten Platz ein, noch bevor um den Toten geklagt wird und seine Eigenschaften hervorgehoben werden. Dies leistet ferner einen entscheidenden Anteil am Funktionieren des Monumentes als Grabmal: Indem man dezidiert einen Fokus auf die Fertigung und Errichtung legte, maß man dem Monument einerseits eine begründete Vergangenheit und andererseits eine Perspektive für die Zukunft zu. Als ‚gebautes Monument' war es dauerhaft an einem Ort verankert.[267] Nur dadurch war gewährleistet, dass auch die Erinnerung an den Verstorbenen fortbestand – erneuert durch jeden, der das Monument an diesem Ort passierte.

Visuell wurde eine solche Dauerhaftigkeit vor allem über Anleihen an architektonischen Elementen vermittelt. Die aufwändigen Unterbauten archaischer attischer Grabdenkmäler aus Pfeilern, Säulen oder aufgeschichteten Quadern (Abb. 1.1), trugen ihren Anteil zur Wirkung des gesamten Monumentes bei.[268] Der Unterbau hatte nicht allein die Funktion, die Aufstellung der aufwändig gefertigten und farbig gefassten Statue oder Stele zu ermöglichen und einen ästhetischen Ausgleich oder ihre Präsentation zu unterstützen.[269] Vielmehr wurde mit der Architektur der Unterbauten eine

264 Siehe hierzu demnächst Reinhardt (im Druck).

265 Zu den unterschiedlichen Interessen bei der Anbringung von Bildhauerinschriften: vgl. etwa Ecker 1990, 136–138, 144; Viviers 2006, 149f.; Muller-Dufeu 2011, 117; *DNO* I, S. XXXI; Hurwit 2015, 147–152.

266 Vgl. etwa Jeffery 1962, 151; Hurwit 2015, 141; *DNO* I, S. XXXI. Einigen Bildhauern werden Inschriften als Autographen zugeschrieben, wobei hier die Argumentationsgrundlage schwierig ist. Zu Bildhauersignaturen vgl. den Sammelband Hegener 2013; zu antiken Bildhauersignaturen bes. Hurwit 2015. Die aktuelle Materialgrundlage ist detailliert in *DNO* aufbereitet. Obwohl das Schreiben der Bildhauerinschrift professionellen Schreibern zugeordnet wird, wird dahinter meist die bestimmende Hand des Bildhauers vermutet: etwa Hurwit 2015, 104. Zur problematischen Sichtweise der Bildhauerinschrift als Zeugnis eines menschlichen Bedürfnisses, das Produkt des eigenen Schaffens mit dem eigenen Namen zu versehen vgl. Hurwit 2015, 150.

267 Vgl. auch Steiner 2001, 256f.

268 Für attische Grabmonumente in der Zeit von ca. 560–480 v. Chr. scheint nach der Analyse von Kissas die Stufenbasis bemerkenswert häufig verwendet worden zu sein, auch wenn der Abgleich zu schlechter erhaltenen Materialgruppen andernorts nicht möglich ist (und sich damit nicht sicher ein Attika-Spezifikum erschließen lässt). Als Bestandteil von Votivmonumenten findet sie in Attika erst gegen Ende des 6. Jh. v. Chr. Verwendung, vgl. Kissas 2000, 15.

269 In diese Richtung zielen Erklärungsversuche zur Entstehung der Basis: Kissas sieht die zunehmende Anzahl der Stufenbasen in spätarchaischer Zeit und die Ablösung der noch in hocharchai-

eigene Aussage getroffen.[270] Eine solche Bedeutung teilen die Grabdenkmäler mit den archaischen Votivmonumenten aus Athen,[271] die mit ihren Säulen- und Pfeilerunterbauten ebenfalls eindrücklich versuchten, dauerhaft im Heiligtum präsent zu bleiben und zudem die anderen zu übertreffen.

Die Inschriften unterstreichen demnach formal die steinerne Monumentalität des attischen Grabmals und stellen einen Bezug zum Bild nur insofern her, als dass sie an demselben Monument angebracht sind.[272] Man könnte hier zudem noch die – jedoch aufgrund des Erhaltungszustandes nicht grundsätzlich nachzuweisende – These aufstellen, dass ein weiterer Bezug darin bestand, dass Inschrift und Figur dieselben Monumentseiten adressieren und darüber ein intensiveres Zusammenlesen/-Sehen der beiden Elemente möglich wurde, was bild–textlichen Verbindungen förderlich gewesen sein könnte. Darüber hinaus lassen sich jedoch in der Gestaltung der Inschriften keine Strategien wie etwa in der Vasenmalerei, an späteren Ehrenmonumenten (siehe S. 51f. in diesem Kapitel) oder an späteren Grabreliefs (siehe Kapitel IV, S. 195–204) fassen, dass durch die Position des Namens eine auffällige formale Beziehung zwischen Figur und Name im Sinne einer Beischrift entsteht. Die formale Hervorhebung des Namens in wenigen Fällen – wie zuvor beschrieben – kann durchaus auch nur textinhärent begründet sein. Für den Rezipienten von Text und Bild mag dadurch aber auch eine zusätzliche Verbindung unterstützt worden sein.

Die großformatige Figur war im Rahmen der archaischen Grabmäler zwar ein etablierter, aber kein unabdingbarer Teil des Grabmonuments.[273] Hierauf weisen auch

---

scher Zeit am häufigsten verwendeten Quaderbasis in einer Veränderung der Größe der aufgestellten Statuen. Die anfangs überlebensgroßen Statuen benötigten seiner Ansicht nach die Basis allein für die Aufstellung, während die späteren kleineren Statuen eine Erhöhung der Basis brauchen, um eine adäquate Wirkung zu entfalten; dies hätte die Stufenbasis geleistet: vgl. Kissas 2000, 11–15. Walter-Karydi betonte bei der Frage nach der Entstehung der griechischen Statuenbasis den Zusammenhang zur Monumentalität, als deren charakteristische Merkmale sie „die aufeinander abgestimmten Proportionen und die achsiale Bindung an den Boden“ (Walter-Karydi 1980, 4) sah.

270 Zu „stability“ und dem „unmoving character“ des Grabmals vgl. auch Steiner 2001, 256f.

271 Zu diesen grundlegend *DAA*; Kissas 2000, 81–246, 258–284.

272 Eine auffällige Übereinstimmung scheint es dabei zwischen der Existenz von Stufenbasen in Athen und Attika und dem fehlenden Beschriften der Statuen zu geben. Während es außerhalb Attika üblich ist, direkt auf die Statuen zu schreiben, ist von dort kein vergleichbarer Fokus auf monumentale architektonische Unterbauten in Form von Stufenbasen und Pfeilerbasen wie in Attika überliefert (Kissas 2000, 15 zur Stufenbasis, 16, 20 zu den Pfeilerbasen); dagegen sind Säulenbasen auch außerhalb Attikas sehr verbreitet, stehen also vielleicht in einer anderen Tradition: vgl. zu den Basen Jacob-Felsch 1969, 23–48. Vgl. zu einem Zusammenhang zwischen der Beschriftung der Basis und der Bedeutung der Inschrift am Beispiel des Naxierkolosses: Giuliani 2006, bes. 107.

273 Vgl. zu archaischen Stelen ohne Figurendarstellungen: Schmaltz 1983, 160. Er wies zudem auf den Unterschied zwischen den Darstellungen von Figuren im Profil auf den Stelen und den frontalen Darstellungen der Statuen an Grabdenkmälern hin. Seiner Meinung nach wird der Kouros durch die „körperhafte Unmittelbarkeit“ und den Verzicht auf Attribute oder eine Handlung von der menschlichen Sphäre getrennt, während die Bilder auf den Reliefs das Gegenteil vermögen: Schmaltz 1983, 160.

die Darstellungen auf den später entstandenen attischen, weißgrundigen Lekythen des 5. Jhs. v. Chr. hin, in denen das Stelenmonument als steinernes Mal im Vordergrund steht,[274] es darauf jedoch kein Bild gibt.[275] Inschriften wurden dagegen auf den Stelen in der Vasenmalerei in seltenen Fällen dargestellt (oder imitiert), wohl da sie wie die ornamentale Gestaltung zum Monument gehörten.[276]

Vergleichbare Inschriften, die das Grabmal dem Verstorbenen zuwiesen, gab es bei den „Figur-losen" Grabmälern natürlich ebenso wie bei denjenigen mit Darstellung einer Figur, wovon etwa das Beispiel der Grabstele des Antiphanes zeugt (Kat. 1.3; Abb. 1.5), bei dem der Name im Genetiv mitten horizontal auf dem Stelenschaft eingeschrieben ist. Darüber befand sich ehemals die Darstellung eines Hahns, wie bereits zuvor beschrieben. Auf eine Figur, die den Toten repräsentierte, scheint man hier verzichtet zu haben. Hier stellte nun der Name natürlich keinen – nicht einmal einen allgemeinen – Bezug zu einer Figur her, sondern kennzeichnete das Monument (so ist auch der Genetiv zu verstehen) als dem Toten zugehörig. Auch die in einzelnen Fällen erhaltenen dünneren Platten (Kat. 1.9, 1.10, 1.11, 1.19), von denen zwei aus Velanideza stammen, könnten eine Unabhängigkeit der Grabinschriften von der Figur nahelegen, wenn in den fehlenden Partien der Platten keine Figur dargestellt war und die Platten nicht in Zusammenhang zu einer Statuenaufstellung – etwa im Basisbereich – standen. Leider lässt sich über die ursprüngliche Verwendung der Platten und ihre Aufstellung/Anbringung nichts Konkretes mehr erschließen, so dass diese Frage nicht geklärt werden kann: Zwei Platten (Kat. 1.9 und 1.10) wurden *ex situ* im Bereich des großen Tumulus in Velanideza gefunden.[277] Lilian Jeffery vermutete bei der Platte für Phil(ode)m(os) und (An)them(ion) (Kat. 1.10) einen Zusammenhang zum Hausgrab unter dem großen Tumulus, das zwei Gräber überdeckte. Da die Rückseiten nicht als Ansichtsseiten ausgearbeitet sind, schlug sie vor, dass solche Platten in die Außenwand der Grabhäuser eingelassen oder an die den Tumulus umgebende Mauer angebunden gewesen sein könnten.[278] Bei der Platte mit Grabinschrift des Philos (Kat. 1.11) ist nach Jeffery nicht einmal klar, ob es sich bei der dünnen Zurichtung als Platte von 6 cm Dicke um den originalen Zustand handelt. Bei einer weiteren Platte (Kat. 1.19) ist die dünne Zurichtung von 10 cm Dicke als originale Fassung durch die auf beiden Seiten angebrachten Inschriften gesichert – der ursprüngliche Kontext bleibt jedoch fraglich.

---

274 Vgl. zu den Typen der Grabmonumente auf den Lekythen: Oakley 2007, 191–203.

275 Diesen Hinweis verdanke ich N. Dietrich.

276 Vgl. etwa: wgr. Lekythos, Genf, Musée d'Art et d'Histoire Inv. HR 299: Oakley 2007, Abb. 66; wgr. Lekythos, Athen, Nationalmuseum Inv. 17294: Oakley 2007, Abb. 88; wgr. Lekythos, Athen, Nationalmuseum Inv. 1958: Oakley 2007, Abb. 111; wgr. Lekythos, Madrid, Museo Arqueológico Nacional Inv. 19497: Kurtz 1975, 202 Taf. 19,1. Inschriften auf den Grabmälern der weißgrundigen Lekythen sind selten, da sie das Bild in gewisser Weise personalisieren.

277 Jeffery 1962, 140 f.

278 Jeffery 1962, 140.

III Bild und Inschrift – Bild und Text: Schlussbemerkungen

Die Gestaltung und Position der Inschriften an Grabdenkmälern verraten folglich einen engen Zusammenhang zur gebauten, steinernen Qualität des Grabmals – mithin seiner *Monumentalität*, die sich durch die umfassenden Architekturanleihen (geschichtete Steinlagen, Verwendung von Basis – Säule/Pfeiler – Kapitell, Steinfarbigkeit) auszeichnet und damit auch durch eine besondere Größe, Form und Dauerhaftigkeit charakterisiert ist. Diese bedeutungsvolle Bezugnahme der Inschrift am archaischen Monument ergibt sich in erster Linie über die auf eine visuelle Wahrnehmung zielenden Strategien, findet sich jedoch auch zum Teil in den Textinhalten bestätigt, wenn diese etwa die Errichtung des Grabmals, seine physische Präsenz oder seine Qualitäten nennen.

Obwohl aber die Inschriften einen Fokus auf das Erscheinungsbild des gesamten Monumentes unterstützen und den Betrachter auf die spezifischen Qualitäten des Grabmals hinweisen, lassen sich vergleichbare – in erster Linie formale – Strategien nicht für einen Zusammenhang zwischen der Inschrift und dem figürlichen Bild des Grabmals feststellen. Gibt es aber tatsächlich keinerlei Bezüge zwischen den beiden Elementen Figur und Text? Kommt es nicht trotzdem zu einer wechselseitigen Abhängigkeit, da Figur und Inschrift gleichzeitig wahrnehmbar waren? Ergibt sich also durch das Lesen des Textes eine Auswirkung auf das Betrachten und Verständnis des Bildes oder bestimmt das Betrachten des Bildes den nachfolgenden Lesakt? Wäre eine solche Wechselwirkung überhaupt intendiert oder ist sie alleine als Option während des Rezeptionsvorganges denkbar?[279]

Peter Wagner prägte mit dem Begriff Ikonotext einen Begriff für „the use of (by way of reference or allusion, in an explicit or implicit way) an image in a text or vice versa“,[280] was demnach solche Bild–Text-Kombinationen umfasst, bei denen sich durch die Verbindung beider Medien eine konkrete Bedeutung – auch eine weitere Bedeutungsebene – ergibt, nicht nur, dass das Verständnis eines der Teile von dem des anderen abhängt,[281] wie dies etwa bei modernen Comics der

279 Zur komplementären Konzeption und zur komplementären Rezeption von Bild und Text als Prämissen bei der Analyse von Bild-Text-Verhältnissen am Grabmonument: Martini 2006, 1; Martini 2008, 269f.

280 Wagner 1996, 15. Dies als erweiterte Definition (vgl. Horstkotte/Leonhard 2006, 8), in der engeren Definition meine Ikonotext ein Artefakt „in which the verbal and the visual signs mingle to produce rhetoric that depends on the co-presence of words and images.“ (Wagner 1996, 16), vgl. hierzu auch Horstkotte – Leonhard 2006, 8. Zum Problem der logozentrischen Herangehensweise an Ikonotexte vgl. Gerleigner 2015, 210.

281 Vgl. etwa in dem Vorlagepapier zur Tagung *IkonoTexte – Duale Mediensituationen* (Gießen 2006), die dies versuchte, vom Blickpunkt der Altertumswissenschaften in den Blick zu nehmen und in dem unter dem Begriff Ikonotext nach der Definition durch Peter Wagner Folgendes untersucht wird: „das wechselseitige unabdingbare Abhängigkeitsverhältnis, in dem die beiden Medien zueinander stehen: Das einzelne Medium kann nur vermittels seines Zusammenspiels mit dem anderen sinnvoll verstan-

Fall ist.[282] In letzteren Fällen ist vorauszusetzen, dass Bild und Text als konkret zusammengehörige Bestandteile konzipiert wurden und dadurch auf eine ebensolche Rezeption zielten.

In unseren Fällen sind Figur und Inschrift zwar Bestandteile desselben Grabmales und damit für den Rezipienten auch durchaus zusammen wahrnehmbar, aber eine komplementäre Konzeption wie im Falle der modernen Comics lässt sich nicht erschließen. Die formale Gestaltung kann hierfür ein Indikator sein. Wie zuvor dargelegt wurde, wird die Strategie der formalen Bezugnahme zwischen Inschrift und Bild nicht genutzt. Eine andere Möglichkeit – die Verwendung deiktischer Ausdrücke – lässt sich ebenfalls nicht eindeutig für ein komplementäres Konzeptionsverhältnis von Text–Figur auswerten. Es gibt zwar mit der häufigen Ansprache τόδε σῆμα (*dies [ist] das / dieses Grabmal*) – Demonstrativpronomina, diese weisen aber auf das ganze Grabmal und nicht nur auf die dargestellte Figur hin.[283]

Durch die gemeinsame Anbringung am gleichen Grabmal sind Bild und Text natürlich zunächst einmal miteinander auch verbunden. Dies kann sich auf die einfache Feststellung beschränken, dass nun die gezeigte Figur mit der Person, deren Name in der Inschrift genannt wird, in Beziehung zu setzen ist, wie etwa bei dem Grabmal des Aristodikos.[284] In einigen wenigen Fällen kann es weiterhin gelingen, die Text–Bild-Verbindung zu rekonstruieren, die nach dem Betrachten des Bildes und dem Lesen der Inschrift auftreten konnte. Hierfür liegt mit dem Xenokles-Grabmal ein Beispiel vor (Abb. 3.6):[285]

> – c. 4 – ς αἰχμετõ, Χσενόκλεες, ἀνδρὸς̲
> [ἐπισ]τὰς ⁝/ σε͂μα τὸ σὸν προσιδὸν γνό̲-
> [σετ]α̣ι ἐν[ορέαν].
>
> *Wer an dein Grabmal, Xenokles, herantritt und es anschaut, wird die Mannhaftigkeit des Lanzenkämpfers erkennen.*
> (Übs. Ute Ecker)

Das Epigramm schildert in Ansprache an den Verstorbenen das aus dem Ansehen des Grabmals resultierende Wissen, das der Betrachter gewinnen wird: Der Text fordert

---

den und erschlossen werden.“ https://www.uni-giessen.de/fbz/fb04/institute/altertum/philologie/dokumentationen/ikonotexte-duale-mediensituationen (Stand: 18.09.2019). Vgl. zu Text und Bild im Rahmen der griechischen Epigramme: Petrovic 2005.

282 Vgl. zum Problem der modernen Sichtweise (Stichwort Comic) auch kurz Gerleigner 2006, 10f. zu Vasenbildern. Bei Comics, Graphic Novels oder Emblemen sind Bild und Text als ko-präsente Elemente in engem Zusammenhang miteinander konzipiert, sind aber klar voneinander abzugrenzen: vgl. hierzu u. a. Rippl 2014, 148.

283 Anders offenbar Petrovic 2005, 33.

284 Athen, Nationalmuseum Inv. 3938, um 500 v. Chr.: Kissas 2000, 68f. A 39 Abb. 46, 47; *IG* I³ 1244.

285 *IG* I³ 1200; *CEG* I 19. Zum Epigramm und zur Übs.: Ecker 1990, 155–161; vgl. auch Robertson 2003. Zur Basis Athen, Kerameikos-Museum I 425: Kissas 2000, 39f. A 4 Abb. 7, 8.

Abb. 1.24: Grabstele des Pollis aus Megara, um 480/470 v. Chr., The J. Paul Getty Museum, Los Angeles Inv. 90.AA.129.

den Leser explizit auf, die Mannhaftigkeit des Lanzenkämpfers zu *sehen*.[286] Damit wird einerseits eine eigene Visualisierung erzeugt und andererseits diese aber auf das Grabmal bezogen. Mit Kenntnis der archaischen Grabmonumente könnte man etwa ein Bild vor Augen haben, wie auf einer Grabstele ein Krieger dargestellt ist – ähnlich wie auf der Grabstele des Pollis aus Megara (Abb. 1.24).[287]

286 Vgl. zum Rezeptionsvorgang und zur Charakterisierung des Toten in diesem Epigramm: Ecker 1990, bes. 158–161.
287 Siehe Anm. 107.

So vermeintlich schlüssig war dieses Grabmonument jedoch nicht, denn es handelte sich um die Basis eines Kouros, wie die Einlassung in der Oberseite nachweist.[288] Hierauf ist vor dem Hintergrund anderer Grabstatuen ein Kouros ohne ikonographische Kennzeichnung als Krieger zu rekonstruieren. Der Text erzeugt demnach beim Betrachter einen Eindruck, den das Bild des Kouros zumindest ikonographisch nicht herstellt.[289] Ikonographische Kennzeichnung mag aber nicht der einzige Weg einer Verbindung gewesen sein: Robertson hat darauf hingewiesen, dass das Epigramm Ähnlichkeiten zur poetischen Visualisierung von *andreia* zeige, die *kleos* mit der physischen Gestalt des Körpers verbindet.[290] Die Präsenz eines derartigen Körpers am Grabmal kann daher als Referenzpunkt dauerhaftes *kleos* des Verstorbenen gewährleisten, wie er durch das Epigramm evoziert wird. Ein solcher Bezug zwischen dem dargestellten Körper und dem Totenlob, wie es hier explizit durch den Verweis im Text erscheint, ist jedoch die Ausnahme.[291] Man kann hier aber auch etwas weiter gefasst an das Epigramm des Kroisos denken und dessen Inhalt mit Verweis auf die kriegerische Tapferkeit in dem kraftvoll dargestellten Körper des Kouros erkennen (Abb. 1.25).[292] Hier wird jedoch auf einen Hinweis, dies zu vernetzen, (ob formal oder im Text der Inschrift) verzichtet – der Betrachter könnte aber natürlich beides in Verbindung bringen.[293]

Beide Medien haben zunächst unabhängig voneinander für die Person, der das Grabmal gewidmet ist, Bedeutung – nach ihren jeweiligen Eigenschaften und Möglichkeiten. Ein Bild am Grabmal kommuniziert so dem Betrachter nicht in erster Linie

288 Kissas 2000, 39 f. A 4 Abb. 8.

289 Vgl. Robertson 2003, 64; Ecker ging am Kouros von passenden Attributen für einen Lanzenträger aus (Ecker 1990, 161); hierfür gibt es jedoch keine Hinweise. Zu Koren und Kouroi als Extremfälle fehlender ikonographischer Kennzeichnung der Identität des Dargestellten siehe Dietrich 2018a, 203–226.

290 Hierzu und zum Folgenden Robertson 2003.

291 Es wird im Rahmen der in den Inschriften genannten Tugenden der verstorbenen Person üblicherweise kein Bezug zwischen dem gezeigten Körper und den Tugenden hergestellt, vgl. Robertson 2003, 73.

292 Zur Statue Athen, Nationalmuseum Inv. 3851, um 530 v. Chr.: Pavlina Karanastasis, in: Despinis/ Kaltsas 2014, 202–207 I.1.185 Abb. 650–657 (mit Lit.). Zur Basis: Athen, Nationalmuseum Inv. 4754 und 3851 α, β, γ: Pavlina Karanastasis, in: Despinis/ Kaltsas 2014, 207–211 I.1.185α Abb. 658–663 (mit Lit.); Kissas 2000, 54 f. A 20 Abb. 28–30; Inschrift: *IG* I³ 1240; *CEG* I 27: στε͂θι ∶ καὶ οἴκτιρον ∶ Κροίσο | παρὰ σε͂μα θανόντος ∶ / hόν |ποτ’ ἐνὶ προμάχοις ∶ ὄλεσε | θο͂ρος ∶ Ἄρες. (*Bleib stehen und klage am Grabmal des toten Kroisos, den einst unter den Vorkämpfern vernichtete der stürmische Ares.)*. Basis und Statue werden in der Forschung eng verbunden, auch wenn letztlich keine absolute Sicherheit über die Zusammengehörigkeit besteht, da die Statue illegal ausgegraben wurde und ohne die Basis in den Kunsthandel kam; siehe hierzu Neer 2010, 24–27; Pavlina Karanastasis, in: Despinis/ Kaltsas 2014, 209 f.

293 Lorenz legte dar, dass der Betrachter/Leser eine entscheidende Rolle für die mögliche komplementäre Rezeption und damit das Entstehen eines Ikonotextes am archaischen Denkmal spielte: Lorenz 2010, bes. 146.

Abb. 1.25: Kroisos von Anavyssos um 530 v. Chr. (Athen, Nationalmuseum 3851).

die spezifischen Eigenschaften des Verstorbenen,[294] sondern es ermöglicht etwa die Präsenz des Verstorbenen in der Welt der Lebenden, ohne sein wirklichkeitsgetreues Abbild zu sein.[295] Wenn für die Darstellung bestimmte ikonographische Marker oder Typen verwendet werden, die im Kontext aristokratischer Werte verständlich sind,

294 Vgl. zum Problem der Zeichentheorien im Kontext von Bild–Text-Zusammenhängen: Horstkotte/Leonhard 2006, 7.

295 Zur Präsenz durch das Bild vgl. Vernant 1985, 349–351; Sourvinou-Inwood 1995, 141. Vgl. auch: Hölscher/von Möllendorf 2008, 328f. Zu möglichen Unterschieden zwischen Grabstelen und Statuen: Schmaltz 1983, 160.

trifft dies also nicht zwingend eine Aussage über das Leben des Verstorbenen.[296] Dagegen bezieht sich der Text bisweilen direkt auf dessen Leben, wenn etwa sein Tod im Kampf angesprochen wird.[297]

Da beide Elemente des archaischen Grabmals auch unabhängig voneinander verwendet werden, wie etwa die figurlose Stele des Antiphanes (Kat. 1.3) oder die Inschriften allein mit der Nennung „*sêma* des N. N.“ belegen, ist nicht für jedes Grabmal vorauszusetzen, dass der Text das Bild am Grabmal erklären, präzisieren oder bestätigen muss.[298] Für die Frage danach, wie der Betrachter aus den beiden am Grabmal präsenten Elementen Bild und Text einen Ikonotext entstehen lassen kann, ist demnach jeder Einzelfall neu zu untersuchen, was jedoch durch die meist einzelne Erhaltung der Inschriften und der Statuen/Stelen nicht umfassend möglich ist.

Zurück zur eingangs gestellten Frage und zur Frage nach der Materialität der Inschriften und ihrer Bedeutung: Es stellte sich heraus, dass die formale Gestaltung und Präsentation der Inschriften am archaischen Grabmonument nicht dazu genutzt wurden, um eine weitere Bedeutungsebene im Zusammenspiel von Bild und Text zu erzeugen. Obwohl man im archaischen Attika das visuelle Potenzial des Geschriebenen an anderen Objekten und in anderen Bildmedien durchaus als Strategie in Bild–Text-Zusammenhängen einsetzte, verzichtete man im Bereich der Grabmäler weitgehend auf diese Option: Man konzentrierte sich vielmehr darauf, über die Position, Orientierung und Gestaltung der Inschriften den Betrachterblick auf die Monumentalität des Grabmales zu lenken. Einerseits sollte dies den vielfältigen Reichtum des Grabmals zeigen, andererseits aber auch die dauerhafte Präsenz des *sêma* und darüber die Erinnerung an den Verstorbenen gewährleisten.

296 Zu den überlieferten Typen: Sourvinou-Inwood 1995, 222f. Dietrich wies in einem Vortrag zum Thema „Das Bild des Verstorbenen in den antiken Kulturen des Mittelmeerraums“ (gehalten am 16.06.2016 an der Universität Heidelberg, Institut für Klassische Archäologie) auf den Bezug dieser Bilder auf die Gegenwart des Betrachters hin.

297 Etwa Grabmal des Tetichos, Athen, Epigraphisches Museum Inv. 10650, ca. Mitte 6. Jh. v. Chr.: Kissas 2000, 44f. A 11 Abb. 13; *IG* I³ 1194bis; *CEG* I 13: [εἴτε ἀστό]ς τις ἀνὲρ εἴτε χσένος | ἄλοθεν ἐλθόν ⁝/ Τέτιχον οἰκτίρα|ς ἄνδρ’ ἀγαθὸν παρίτο ⁝/ ἐν πολέμοι | φθίμενον, νεαρὰν hέβεν ὀλέσαν|τα ⁝/ ταῦτ’ ἀποδυράμενοι νε͂σθε ἐπ|ὶ πρᾶγμ’ ἀγαθόν. (*Ob ein Mann aus der Stadt oder ob ein Fremder, der vom Meere kommet: er soll Tetichos, den guten Mann, beklagen und weiterziehen. Im Kriege gefallen, verlor er die strahlende Jugend. Dies beklagend, gehe weiter, zu guten Taten voran.*).

298 Clairmont nahm einen solchen Zusammenhang zwischen Text und Bild bei dem Grabmal einer weiblichen Verstorbenen an, das Phaidimos fertigte (siehe Anm. 160): Die Erwähnung, dass das *sêma* schön anzusehen sei, hätte beim Betrachter eine Verbindung zwischen der Schönheit der Statue und der Schönheit der Person im Leben hergestellt: Clairmont 1970, 16.

Anhang:
Archaische attische Grabstelen/Grabplatten mit Inschriften

Anmerkung: Die hier im Beitrag zugrunde gelegten Basen attischer archaischer Grabmonumente sind durch Konstantinos Kissas (Kissas 2000, A1–A48; C1–C20) vorgelegt, der auch Verweise für weitere Literatur bietet. Die archaischen Grabstelen aus Attika sind vor Längerem zum Teil durch Gisela Richter (Richter 1961) und Lilian Jeffery (Jeffery 1962) vorgestellt worden. Seitdem sind jedoch einige Stücke hinzugekommen. Der folgende kurze Anhang stellt daher ergänzend zu den Basen mit knappen Angaben die mir bekannt gewordenen Grabstelen/Grabplatten mit Inschriften zusammen; auf sie wird im Text mit der Angabe „Kat." verwiesen.[299]

Athen, Agora-Museum

[1.1] *Grabstele des -on* (Abb. 1.4, 1.18b)
Athen, Agora Museum Inv. I.2056. FO: Athen, Agora.
Inschrift auf dem Stelenschaft:
  ––]ονος
  „[Grabmal] des –on."
vor 520 v. Chr. (?)
Ed.: *IG* I³ 1246.
Lit.: Richter 1961, 44 Nr. 60B; 169 Nr. 60B (M. Guarducci) Abb. 150, 209; Jeffery 1962, 135 Nr. 38 Taf. 38 b; Harrison 1956, 27, 37f.

Athen, Nationalmuseum

[1.2] *Grabstele des Aristion* (Abb. 1.6a–b; 1.16)
Athen, Nationalmuseum Inv. 29. FO: Velanideza.
Inschrift auf der Basis:
  Ἀριστίονος
  „(Grabmal) des Aristion"
Inschrift auf der Leiste unter der Figur:
  ἔργον Ἀριστοκλέος
  „Werk des Aristokles"
um 520/510 v. Chr.
Edd.: *IG* I³ 1256; *DNO* I 374.

299 Bei der bei Jeffery genannten Platte aus Anavyssos (Jeffery 1962, 143 Nr. 55 Taf. 39d) handelt es sich wohl um eine Weihinschrift – vgl. hierzu die Rekonstruktion in: *IG* I³ 972. Unklar ist der ursprüngliche Kontext einer Liste von Namen auf einer Stele (?) in Athen (Athen, Epigraphisches Museum Inv. 420: *IG* I³ 1033). Jeffery vermutete ein Grabmal einer Familie oder ein Polyandrion: Jeffery 1962, 128 Nr. 20 Taf. 36b. Ein früher Grabstein, vielleicht noch aus dem 7. Jh. v. Chr., ist zudem aus Vari erhalten und überliefert eine Inschrift (Athen, Epigraphisches Museum ?, *IG* I³ 1247: Ἐπιχαρίδο – *[Grabmal] des Epicharides*; vgl. Jeffery 1962, 135f. Nr. 39 mit Abb. 12).

Lit.: Richter 1961, 47 Nr. 67; 170 Nr. 67 (M. Guarducci) Abb. 155–158, 180, 211, 212; Jeffery 1962, 141f. Nr. 52; Kissas 2000, 256 C17 Abb. 342; Maria Salta, in: Despinēs/ Kaltsas 2014, 406–412 Kat. I.1.371 Abb. 1226 (mit ausführlicher Literaturliste).

[1.3] *Grabstele des Antiphanes* (Abb. 1.5)
Athen, Nationalmuseum Inv. 86. FO: Athen.
Inschrift horizontal auf der Stele in mittlerer Höhe:
  Ἀντιφάνος
  „(Grabmal) des Antiphanes".
um 520 v. Chr.
Ed.: *IG* I^3 1230.
Literatur: Conze 1893, 10f. Nr. 22 Taf. XIII; Richter 1961, 40. Nr. 54; 168f. Nr. 54 (M. Guarducci) Abb. 137, 208; Jeffery 1962, 131f. Nr. 29; Maria Salta, in: Despinēs/ Kaltsas 2014, 488–490 Kat. I.1.407 Abb. 1313 (mit ausführlicher Literaturliste).

Athen, Kerameikos Museum

[1.4] *Grabstele des Semiades*
Athen, Kerameikos Museum Inv. I 461. FO: Ostturm des Dipylon in Athen.
Inschrift auf dem Stelenschaft:
  Σεμιάδο τόδε σε͂μα –––––
  „Dies ist das Grabmal des Semiades."
frühes bzw. früheres 6. Jh. v. Chr.
Ed.: *IG* I^3 1203bis.
Lit.: Willemsen 1970, 27f. Abb. 1 Taf. 10.

[1.5] *Grabstele eines Unbekannten*
Athen, Kerameikos Museum Inv. P 1046. FO: Athen.
Inschrift auf der Leiste unter der Figur:
  [?Ἀριστοκλ]ẹ́ος ἔ̣[ργον?]
  „Ein Werk des Aristokles"(?)
letztes Viertel 6. Jh. v. Chr.
Ed.: *IG* I^3 1218bis.
Lit.: Willemsen 1970, 35f. Taf. 16,1.

[1.6] *Grabstele einer Unbekannten*
Athen, Kerameikos Museum Inv. P 1265 + P 1656. FO: Ostturm des Dipylon in Athen.
Inschrift:
  [Ἀριστοκλ]ε͂ς ἐπ<ο>ίεσεν *vacat*
  „Aristokles hat (das Grabmal) gefertigt."
letztes Viertel 6. Jh. v. Chr.
Ed.: *IG* I^3 1229bis.
Lit.: Willemsen 1970, 36–38 Taf. 15,2; von Freytag gen. Löringhoff 1995, 644f. Abb. 28.

Athen, Epigraphisches Museum

[1.7] *Grabstele des (Eu)xenos*
Athen, Epigraphisches Museum Inv. 416. FO: Athen.

[Εὐ]ξένο εἰμὶ
τõ Καλήτορος
τõ Τηιίο.

„Ich bin [das Grabmal] des Euxenos, Sohn des Kaletor, aus Teos."

spätes 6. Jh. v. Chr.
Ed.: *IG* I^3 1372.
Lit.: Richter 1961, 51 Nr. 78; 171 Nr. 78 (M. Guarducci) Abb. 214; Jeffery 1962, 128f. Nr. 21 Taf. 36 d.

[1.8] *(Attische?) Grabstele eines/einer Unbekannten*
Athen, Epigraphisches Museum Inv. 6237b, c, 6238. FO: unbekannt (aus der Sammlung der archäologischen Gesellschaft).
Nur wenige Buchstaben erhalten.
erste Hälfte 6. Jh. v. Chr.
Lit.: Richter 1961, 12 Nr. 6; 155 Nr. 6 (M. Guarducci) Abb. 21, 22, 196–198.

[1.9] *Grabstele/Platte des X-*
Athen, Epigraphisches Museum Inv. 6731. FO: Velanideza.
Inschrift auf der Stele/Platte (Ausrichtung unklar):

[σό]φρον, εὐ[χσύ]-
[ν]ετος, χσε[νικ]-
[ό]ς, πι[σσ]ṭός, τὰ
κάλ' [εἰδό]ς, / hορ-
[αίο θανάτ]ο μο-
[ῖραν ἔχε]ι Χσ-
– – – – (6 vel minus) *vacat*

„Verständig, leicht begreifend, gastfrei, zuverlässig, das Gute wissend, so hat das Los eines frühen Todes erhalten X–."

Ende 6. Jh. v. Chr. (?)
Edd.: *IG* I^2 1026b; *IG* I^3 1258; *CEG* I 67.
Lit.: Peek 1942, 82f. Taf. 6 unten; Jeffery 1962, 141 Nr. 51 Taf. 39c.

[1.10] *Grabstele/Platte des Phil(ode)m(os) und (An)them(ion)*
Athen, Epigraphisches Museum Inv. 6732. FO: Velanideza.
Inschrift auf der Stele/Platte (Ausrichtung unklar):

σε͂μα τόδ' ἐνγὺ-
ς hοδõ ⁝ Φ̣ι̣λ̣[οδ]-
[έ]μ̣[ο ⁝ κἀν]θεμ-
[ίονος ⁝] / hὸς θα-
[νάτοιο] π̣ότμος
[. . . 7 . . .]ικι
– – c.7 – – ος.

„Dieses Grabmal nahe am Weg ist für Philodemos und Anthemion, die des Todes Schicksal ---."

um 550 v. Chr.
Edd.: *IG* I^2 1026a; *IG* I^3 1255; *CEG* I 39.
Lit.: Peek 1942, 82f. Taf. 6 oben; Jeffery 1962, 140f. Nr. 50 Taf. 39b.

[1.11] *Grabstele/Platte des (Phil)os*
Athen, Epigraphisches Museum Inv. 10253. FO: Athen – bei der Ausschachtung der Fundamente für die Metropolis-Kirche gefunden.
Inschrift:

> [Ἐνθάδ’ ἔθαφσε Φίλ]ον ἀhόριον ἐς Ἀΐδαο /
> [παῖδα, λιπόντ’ ἔδε πέν]θος ἀποιχόμενον
> „Hier begrub er Philos, seinen Sohn, der bereits vorzeitig in den Hades ging und Trauer hinterließ.“ (Übs. S. Wendl)

um 500 v. Chr.
Edd.: *IG* I^{2} 980; *IG* I^{3} 1235; *SEG* 10, 432a; *SEG* 15, 58; *SEG* 21, 186; *CEG* I 75.
Lit.: Jeffery 1962, 130 Nr. 25 Taf. 37a.

Brauron, Archäologisches Museum

[1.12] *Grabstele des Archias und seiner Schwester* (Abb. 1.11)
Brauron, Archäologisches Museum Inv. BE 838; ehemals Liopesi Schulhaus. FO: Kalyvia. Inschrift horizontal im unteren Bereich der Stele:

> τόδ’ Ἀρχίο ’στι σε̃μα ∶ κἀ-
> δελφε̃ς φίλες ∶ / Εὐκο-
> σμίδες ∶ δὲ τοῦτ’ ἐποί-
> εσεν καλόν ∶ / στέλε-
> ν ∶ δ’ ἐπ’ αὐτõι ∶ θε̃κε Φ-
> αίδιμοσοφός.
> „Dies ist das Grab des Archias und seiner lieben Schwester. Eukosmides aber hat dieses schöne (Grab) gemacht. Die Stele darauf jedoch hat Phaidimos gesetzt, der kunstfertige.“

um 540 v. Chr.
Edd.: *IG* I^{3} 1265; *CEG* I 26; *DNO* I 360.
Lit.: Peek 1942, 85–87 Nr. 140 Taf. 3, 2; Jeffery 1962, 139f. Nr. 48 Taf. 38c; Richter 1961, 25 Nr. 35; 157f. Nr. 35 (M. Guarducci) Abb. 202; Ecker 1990, 144–149; Löschhorn 2007, 272–274 Anm. 16.

[1.13] *Grabstele des -kleides*
Brauron, Archäologisches Museum Inv. BE 126. FO: Attika, Demos Myrrhinus.
Inschrift vertikal auf dem Stelenschaft:

> – – κλείδο τόδε σε̃μα ⁝ πατ[ὲρ ἐπέθεκε] θανό<ν>τι.
> „Dies ist das Grabmal des -kleides; der Vater hat es dem Toten errichtet.“

um 500 v. Chr. (?)
Edd.: *IG* I^{3} 1263.
Lit. (ohne Abbildungen): Willemsen 1970, 28; Schmaltz 1979, 36 Anm. 96; Schmaltz 1983, 159.

New York, Metropolitan Museum of Art

[1.14] *Grabstele des -linos*
New York, Metropolitan Museum of Art Inv. 24.97.87, Fletcher Fund, 1924. FO: angeblich Attika.
Inschrift auf dem Kapitell:
  –$^{2-3}$– λίνο ⁝ μνε͂μα ⁝ εἰμί.
  „Das Denkmal des -linos bin ich.“
um 580 v. Chr.
Edd.: *IG* I^3 1274.
Lit.: Richter 1961, 10 Nr. 1; 155 Nr. 1 (M. Guarducci) Abb. 1–7, 191; Lazzarini – Marconi 2014, 125f. Abb. 25.

[1.15] *Grabstele des Kalliades* (Abb. 1.7)
New York, Metropolitan Museum of Art Inv. 55.11.4. FO: Spata.
Inschrift im Predellabereich:
  Καλλιάδες
  Θοτιμίδο
  hυιός.
  „Kalliades, Thoutimides’ Sohn.“
drittes Viertel 6. Jh. v. Chr.
Edd.: *IG* I^3 1252.
Lit.: Bothmer 1958, 187f. mit Abb.; Jeffery 1962, 136f. Nr. 43; Lazzarini – Marconi 2014, 119 Abb. 5; 138–139 (Appendix).

[1.16] *Grabstele eines Unbekannten*
New York, Metropolitan Museum of Art, Gift of Norbert Schimmel Trust Inv. 1989.281.83. FO: unbekannt.
Inschrift auf der Leiste unter der Figur:
  – –]λες ἐποίεσεν
  „-les hat es gemacht“
520–510 v. Chr.
Edd.: Thomas 1988 mit Abb.; *SEG* 42, 45.
Lit.: Thomas 1988 mit Abb.; Viviers 1992, 143f.; Lazzarini – Marconi 2014, 127f. Abb. 28.

Aufbewahrungsort unbekannt:

[1.17] *Grabstele des Leokles*
Verschollen. FO: Aus der Region Thorikos-Kypriano (?).
  Λεοκλε͂ς
  „Leokles“
Ende 6. Jh. v. Chr.(?)
Ed.: *IG* I^3 1272.
Lit.: Peek 1942, 87f. Nr. 141 mit Abb.; Jeffery 1962, 146 Nr. 61.

[1.18] *Grabstele des Pediarchos*
Ehemals Liopesi, Schule (?). FO: Paiania.
Unklare Ausrichtung der Inschrift:

εμάτον.
Πεδίαρχος ἄρχει τõσ-
τõ Ἐνπεδίονος·
οἴμοι Πεδιάρχο
„Grabmalen. Pediarchos gebietet den Sohn des Enpedion. Weh über Pediarchos.“

um 530/520 v. Chr.
Ed.: *IG* I³ 1267.
Lit.: Peek 1942, 88f. Nr. 142 Taf. 2; Jeffery 1962, 136 Nr. 42 mit Abb. 13.

[1.19] *Grabstele/Platte des Aristomachos*
Aufbewahrungsort unbekannt. FO: Athen.
Inschrift auf einer Seite:

[στέλ]ε : εἰμὶ
[θανό]ντος
[Ἀριστ]ομάχο.
„Ich bin die Stele des toten Aristomachos.“

Inschrift auf der anderen Seite:

στέλε [εἰμὶ]
θ̣ανόν̣[τος]
[Ἀ]ριστο[μάχο].
„Ich bin die Stele des toten Aristomachos.“

zweite Hälfte 6. Jh. v. Chr. (?)
Ed.: *IG* I³ 1221.
Lit.: Wolters 1890 (mit Zeichnung); Jeffery 1962, 132 Nr. 32.

Kapitel II

Dekorative (Un)fertigkeit. Zum Prozess des Beschreibens auf einer Gruppe von spätarchaisch-frühklassischen Statuenbasen aus Athen

von Johannes Fouquet

I Vorbemerkung

In der ersten Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. lässt sich unter den in attischen Heiligtümern gestifteten figürlichen Votiven und in kleinerer Zahl unter den andernorts errichteten statuarischen Monumenten eine Reihe von Basen ausmachen, die durch eine besondere Zurichtung auffallen: Allesamt weisen sie nämlich Anzeichen einer im Zwischenstadium des Fertigungsprozesses verharrenden ‚Unfertigkeit' auf. Das äußert sich vornehmlich in Form eines stehen gelassenen Werkzolls bzw. einer Bossierung oder aber in einer anathyroseartigen Bearbeitung ihrer Stirnseiten. Dieses Phänomen ist der Forschung seit längerem bereits bekannt, aber noch nicht vollends erklärt und verstanden. Sicherlich handelt es sich bei den Basen nicht um wiederverwendete Bauglieder, wie bereits James H. Oliver erkannte, sondern um eine absichtsvolle Schmuckform.[300] Zuletzt hat sich Catherine Keesling mit der von ihr als „architectural style" bezeichneten Gestaltungsweise auseinandergesetzt und eine erste, im Einzelnen noch erweiterbare Zusammenstellung der entsprechenden Statuenbasen vorgenommen. Dabei hat der „architectural style" nach dem Urteil Keeslings gerade nach 480 v. Chr. unter semantischen Gesichtspunkten eine besondere Emphase erfahren, nämlich als Sinnbild der unfertig gebliebenen Bauglieder des von den Persern zerstörten Vorparthenon, die zur Verbreitung beigetragen habe.[301] Der Begriff „architectural style" erscheint allerdings zu eingeschränkt, weil er ein wesentliches Charakteristikum dieser Oberflächengestaltung nicht erfasst: Sie visualisiert eben nicht ‚das Gebaute' im Allgemeinen, sondern vielmehr ‚das *unfertige* Gebaute' im Speziellen.

Dabei blieb in der Forschung bislang ein wesentlicher Aspekt noch gänzlich unbeachtet, nämlich die Faktur des Geschriebenen auf diesen ‚unfertigen' Statuenbasen selbst. Wie im Rahmen dieses Bandes deutlich wird,[302] zeichnet sich die Anbringung

---

300 Oliver 1933, 484 bezeichnet die Gestaltungsweise als „a decorative feature". So auch Dinsmoor 1967–1968, 153f.; Kalpaxis 1986, 123–125. Für eine Identifikation der Basen als Bauglieder dagegen etwa Raubitschek/Stevens 1946, 110; Raubitschek *ad DAA* 160; Rumpf 1964, 144. Ohne ausdrückliche Stellungnahme in dieser Frage: Lauffer 1937, 85; Jacob-Felsch 1969, 49; Kaczko 2016, 288.

301 Keesling 2010, 126–128.

302 Siehe hier Kapitel I und Kapitel III.

https://doi.org/10.1515/9783110645422-003

von Inschriften auf Bildwerken und ihren Basen in archaischer Zeit charakteristischerweise durch eine Konzeption ihres Layouts aus, die den Schreibgrund nicht als abstrakt-autonomen Raum begreift, sondern vielmehr die Objekte im engeren Sinne *beschriftet*. Leere Oberflächenpartien werden mit Geschriebenem ‚gefüllt', das eine ausgeprägt graphisch-ornamentale Qualität aufweist.[303] Das wird etwa am Beispiel einer hocharchaischen Kore aus dem boiotischen Ptoion deutlich: In weiten Bögen des *boustrophedon* steht die Weihinschrift gleichsam einer mäandrierenden Stofffalte auf dem ansonsten plastisch nicht näher differenzierten Saum ihres Chiton.[304]

Im Gegensatz zu den Regionalstilen Boiotiens und gerade auch des ionischen Raumes spielte die Anbringung von Inschriften auf den Statuen selbst für den attischen *epigraphical habit* keine nennenswerte Rolle: Inschriften wurden in aller Regel auf die Basen der Bildwerke gesetzt.[305] Dennoch lässt sich auch hier das zuvor konstatierte Phänomen des beschrifteten statuarischen Monuments beobachten, wie der Deckblock vom Pfeilermonument der Antenor-Kore exemplarisch veranschaulicht (Abb. 3.5).[306] Auf seiner Front orientieren sich die einzelnen, regelmäßig platzierten Buchstaben der in *stoichedon* angelegten Weihinschrift eng an den Außenkanten, zwischen denen das Geschriebene geradezu netzartig aufgespannt wird. Der Schreibgrund ist damit kein abstrakter, losgelöster Raum, sondern eng an die Materialität des Blockes gebunden. Der ausgeprägte Ornamentcharakter des Geschriebenen wird durch die Symmetrie einfordernde *scriptio continua* zusätzlich verstärkt, die Worttrennungen allein anhand des zur Verfügung stehenden Raumes und nicht etwa anhand von textimmanenten Kriterien wie z. B. von Wortsilben bemisst. Der eigentliche Text verliert damit zwar nicht an Bedeutung, denn er wird trotz alledem sicherlich gelesen worden sein. Er tritt aber in seiner autonomen Semantik hinter der Prägnanz des Schriftbildes zurück: Das Geschriebene und sein Träger sind konzeptioneller Teil des Gesamtbildwerks.[307]

Für die Frage, inwieweit mit einer analogen Faktur des Geschriebenen auf den hier vorzustellenden ‚unfertigen' Statuenbasen zu rechnen ist, ist ein weiterer Aspekt wesentlich: Im Hinblick auf die Gestaltung ihrer beschrifteten Stirnseiten zeichnet sich die überwiegende Mehrheit der archaischen Statuenbasen durch eine einheitliche Zurichtung aus, wobei der Schreibgrund entweder sorgfältig geglättet wurde

---

303 Dietrich 2017a, 289–294. Zum Ornamentcharakter von Schrift, speziell von Inschriften siehe auch Butz 2009; Grüner 2014. Allgemein zum Ornament in der archaischen Plastik anhand der begrifflichen Kategorien von „symmetry", „repetition" und „geometric precision": Dietrich 2018c.

304 *IG* VII 2729. Richter 1968, 26 f. Nr. 2; Kokkorou-Alevras 2014, 15–17 und Abb. 22–24 (mit Lit.).

305 Vgl. Jeffery 1961, 328. Für eine Synopse beschrifteter Korai: Richter 1968, 324; vgl. Karakasi 2001, 25–30, 47 f., 76 f., 133–135. Ebenso für Kouroi: Richter 1970, 360. Das gilt auch im Falle der Kleinkunst, vgl. Johnston 1993, 42 für beschriftete Bronzestatuetten archaisch-frühklassischer Zeit.

306 *IG* I^3 628 = *DAA* 197 = *DNO* I 389: „Νέαρχος ἀνέθεκẹν [ho κεραμε]|ὺς ἔργον ἀπαρχὲν ṭἀθ[εναίαι]. | Ἀντένορ ἐπ[οίεσεν *h*]|ο Εὐμάρος τ[ὸ ἄγαλμα]." Siehe auch Kissas 2000, 116 f. Nr. B 45; Kaczko 2016, 72–82 Nr. 15.

307 Dietrich 2017a, 289–292.

oder seltener eine in der Qualität variierende Zahnung bzw. Scharrierung aufweist.[308] Farblich gefasste Rahmen, die vorwiegend anhand von Ritzlinien nachweisbar sind, plastisch gearbeitete Leisten oder figürliche Darstellungen blieben demgegenüber in der Minderheit und, mehr noch, waren gerade in Kombination mit Inschriften selten.[309] Vor dem Hintergrund der neuartigen Konzeption dieser Gruppe von Statuenbasen drängt sich deshalb umso mehr die Frage nach Veränderungen im Status des Geschriebenen am Bildträger auf. Antworten darauf kann allein eine intensive Nahsicht des Materials bieten.

Zu diesem Zweck soll im Folgenden die Gruppe der spätarchaisch-frühklassischen statuarischen Monumente mit dekorativer Unfertigkeit getrennt nach Art der Oberflächengestaltung eingehender auf die Praxis des Beschreibens hin analysiert werden, wobei, wie eingangs dargelegt, zwischen Werkzoll und Bossierung sowie einer anathyroseartigen Bearbeitung unterschieden wird. Am Beispiel der Basis der Phrasikleia-Kore, eines, wie noch zu zeigen ist, motivisch frühen Vorläufers, wird der ionische Ursprung dieser Schmuckform und ihre erste Verbreitung in Athen durch die Präsenz von ionischen Bildhauern näher erläutert. Ihr dekorativer Charakter soll abschließend in Gegenüberstellung zu Keeslings Hypothese einer Semantisierung als *lieu de mémoire* im kollektiven Gedächtnis der Polis nach den Perserkriegen erhärtet werden.

II Werkzoll und Bossierung an Säulen- und Blockbasen

Zu den frühesten Votiven mit einer ‚unfertigen' Oberflächengestaltung, die von der Athener Akropolis stammen, zählen die anhand ihrer Buchstabenformen ins frühe 5. Jh. v. Chr. datierten Säulenanatheme des Arist[---] und des Xenokles (Kat. 2.13–14, Abb. 2.1). In beiden Fällen handelt es sich im Gegensatz zu dem im 6. Jh. v. Chr. üblichen Typus des kannelierten Säulenanathems um einen unkannelierten Säulenschaft, dessen Oberfläche nach Art eines Werkzolles grob gespitzt wurde.[310] Im Falle

308 Dementsprechend zeichnet sich etwa für die Quaderbasen von der Athener Akropolis in der ersten Hälfte des 5. Jhs. v. Chr., soweit nachvollziehbar, folgendes Bild ab. Insgesamt 46 Exemplare mit geglätteter schrifttragender Seite: *DAA* 72, 76, 82, 85–87, 90, 93–95, 97, 98, 101–102, 104–110, 113–114, 116, 120–121, 123–127, 130, 132, 135, 151–159, 162, 171, 173. Dem stehen insgesamt 17 Exemplare mit gezahnter bzw. scharrierter schrifttragender Seite gegenüber: *DAA* 71, 73, 75, 77–81, 83, 88–89, 99–100, 117, 128, 134, 163. Zu einer entsprechenden Oberflächenbearbeitung als Schmuckform archaischer Zeit: Dirschedl 2017.

309 Zu Rahmen: Keesling 1999, 519 f.; siehe oben Kapitel I, S. 72–76. Zu Basen mit figürlichen Darstellungen: Kosmopoulou 2002, 36–63. Allgemein zur Rahmung von Inschriften: Day 2010, 50–52.

310 Keesling 2010, 126 f. bezeichnet diese Bearbeitung unter Bezugnahme auf die noch zu besprechende Kallimachos-Säule (Kat. 2.17) als „architectural *anathyrosis*" bzw. „pseudo-*anathyrosis*". Dafür fehlt es diesen Stücken aber an einem Randschlag, wie er an der von Kritios und Nesiotes geschaffenen Rundbasis Kat. 2.10 (siehe unten) nachweisbar ist.

des Weihgeschenks von Arist[---] wurde dazu ein schmaler vertikaler Streifen mehr oder weniger sorgfältig geglättet, um als Schreibgrund für die jeweilige Weihinschrift zu dienen. Seine Ausmaße orientieren sich eng an dem Platzbedarf der Inschrift, von dem man also zumindest eine rudimentäre Vorstellung haben musste. Ähnliches gilt auch für eine jüngere Säulenbasis aus den Jahren nach 480 v. Chr. (Kat. 2.18): Auch hier wurde die freilich kaum erhaltene Weihinschrift wiederum auf einem geglätteten vertikalen Streifen angebracht. Ein anderer Fertigungsprozess lässt sich hingegen an der zuvor erwähnten Säulenschaftbasis des Xenokles beobachten, die womöglich eine bronzene Hydria trug.[311] In diesem Fall wurde in einem ersten Arbeitsschritt die Inschrift in den Säulenschaft eingemeißelt, den man zuvor bereits mit dem Zahneisen rudimentär geglättet hatte. Erst in einem zweiten Schritt wurde die Oberfläche um die Inschrift herum mit dem Spitzeisen bossiert. Offensichtlich war der Säulenschaft also ursprünglich nicht für diese Gestaltung bestimmt, woran sich weitere Überlegungen zu den Produktionsabläufen in den spätarchaisch-frühklassischen Bildhauerwerkstätten anschließen ließen, die ja in aller Regel nur Auftragsarbeiten übernahmen. Gänzlich auf eine Glättung verzichtete man hingegen im Falle einer stark fragmentarisch erhaltenen Säulenbasis (Kat. 2.16), die an der Westküste Attikas im Gebiet der Deme Aixone, dem modernen Voula, gefunden wurde. Ihre vertikale Weihinschrift, die anhand der Buchstabenformen in die Zeit um 500–480 v. Chr. datiert wurde, wurde direkt in die gespitzte Oberfläche eingemeißelt.

Ein Vergleich dieser Art der Anbringung mit der Beschriftungspraxis von kannelierten Säulenanathemen, bei der man die Weihinschriften in die vertikalen Kanneluren setzte, liegt auf der Hand. Tatsächlich büßten kannelierte Säulenbasen aber seit dem frühen 5. Jh. v. Chr. offenbar an Popularität ein. Denn während noch im vorangehenden Jahrhundert alle Säulenanatheme von der Akropolis tatsächlich auch kanneliert waren, verzichtete man nunmehr in zunehmenden Maße auf die Ausarbeitung der Schäfte.[312] Lässt sich darin bereits *per se* eine zunehmende Beliebtheit des ‚Unfertigen' in einer freilich sehr allgemeinen Form erkennen, bietet die Mehrheit der unkannelierten Säulenbasen für die hier verfolgte Frage aber keinen größeren Erkenntnisgewinn, da ihre Schäfte nach üblicher Praxis entweder geglättet, scharriert oder gezahnt und daraufhin ohne Weiteres beschrieben wurden.[313] Dessen ungeachtet stützt die generell zunehmende Verbreitung von unkannelierten Säulenbasen die

311 Keesling 2005, 417 f.

312 Für die kannelierten Säulenbasen des 6. Jhs. v. Chr.: *DAA* 2–10, 41; vgl. Kissas 2000, 235–238 Nr. B 191–198. Aus den Jahren um 500–480 v. Chr. sind 12 kannelierte Säulenbasen bezeugt: *DAA* 11–21, 55; vgl. Kissas 2000, 240–242 Nr. B 201–208. Dem stehen 16 unkannelierte Exemplare gegenüber: *DAA* 23, 24, 28–37, 40, 43–45 vgl. Kissas 2000, 242–246 Nr. B 210–222.

313 Zumindest an dem Säulenschaftfragment *DAA* 37 = *IG* I³ 761 (um 500–480 v. Chr.) lässt sich aber in kleinerem Umfang eine vorbereitende Glättung der gezahnten Oberfläche vor dem Einmeißeln der in *stoichedon* angelegten Weihinschrift beobachten. Anders als bei den gespitzten unkannelierten Säulenschäften galt das allerdings nur dem unmittelbaren Schreibgrund der einzelnen Buchstaben. Vgl. Kissas 2000, 245 Nr. B 219.

Abb. 2.1: Säulenschaftbasis des Xenokles, um 500–480 v. Chr. (Athen, Akropolis-Museum 6960).

Abb. 2.2: Säulenbasis des Kallimachos, nach 490 v. Chr. (Athen, Akropolis-Museum 6339).

Vermutung, dass es sich bei den auf wenige Exemplare beschränkten grob gespitzten Schäften eben nicht um im eigentlichen Sinne *unfertige* Bauglieder handelt, sondern dass der Grad ihrer Bearbeitung vielmehr eine spezifische Konzeption von Unfertigkeit als Dekormotiv widerspiegelt.

Im Rahmen dieser generellen Entwicklung lassen sich verschiedene Mischformen beobachten. Unter ihnen ragt die wohl kurz nach der Schlacht von Marathon im Jahre 490 v. Chr. angefertigte Säulenbasis des Kallimachos (Kat. 2.17), die eine geflügelte Nike trug, als qualitätsvollstes und prominentestes Exemplar heraus. In den ansonsten grob gespitzten, äußerst fragmentarisch erhaltenen monolithen Säulenschaft hatte man zwei Kanneluren der ionischen Ordnung gearbeitet, sie waren als elaboriertere Form der einfachen Glättung Schreibgrund für zwei Epigramme von unterschiedlicher Länge (Abb. 2.2). Seit der Auffindung der Fragmente führt die Forschung eine kontroverse Diskussion um die Ergänzung und das Verhältnis der beiden Texte. Es handelt sich zum einen um die eigentliche Weihung durch Kallimachos, zum anderen um die Kommemoration des bei Marathon Gefallenen, der dort als *polemarchos* sein Leben gelassen hatte.[314] Denn „dead men do not make dedications", wie das heuristische Dilemma um die Kallimachos-Basis pointiert zusammengefasst wurde.[315] Stichhaltige Indizien für eine nachträgliche Einarbeitung einer der beiden Kanneluren können indes nicht angebracht werden,[316] zumal sie sich ja auch in erheblicher Weise auf die symmetrisch-axiale Ausrichtung von Säulenschaft, Geschriebenem, Kapitell und Statue auswirken würde, so dass man in diesem Fall vielleicht eher einer Beschriftung der gegenüberliegenden Seite des Säulenschaftes den Vorzug gegeben hätte. Es erscheint deshalb am plausibelsten, dass dem Monument eine einzige, einheitliche Konzeption zugrunde liegt.[317] Dementsprechend könnte es, wie sich in der jüngeren Forschung durchzusetzen scheint, auf ein vor der Schlacht gegebenes Gelübde des Kallimachos zurückgehen, das schließlich von Verwandten oder von der Polis für den Verstorbenen eingelöst wurde.[318]

---

314 Einen guten Überblick über die unterschiedlichen Forschungspositionen bieten Keesling 2010, 106–108; Kaczko 2016, 285f.

315 Meiggs/Lewis 1988, 33f. Nr. 18 (Zitat auf S. 33).

316 Vgl. Shefton 1950, 143f. Aus epigraphischer Perspektive sprach sich Harrison 1971, 18 dafür aus, dass die Inschriften zu unterschiedlichen Zeitpunkten in die Kanneluren eingemeißelt wurden; dagegen Jeffery/Lewis *ad IG* I³ 784 „*uno tempore incisi sunt*".

317 So vermag denn auch das von Meiggs/Lewis 1988, 33 vorgebrachte Argument für eine graduelle Anlage der beiden Kanneluren nicht zu überzeugen, was vermeintlich erhärtet werde durch „the cutting of two flutes only, whereas all other inscribed columns known to us are either plain or fluted all round."

318 So auch trotz Bedenken Meiggs/Lewis 1988, 33; dezidiert Keesling 2010, bes. 115; Kaczko 2016, 287. Für eine private Weihung Jung 2006, 83. Vgl. Franssen 2011, 161–163. Alternativ zu dieser Deutung schlägt Kaczko 2016, 287f. eine Instandsetzung eines älteren Weihgeschenks des Kallimachos vor, das man um das zweite Epigramm ergänzt habe, womit man freilich erneut auf das bereits genannte Problem einer asymmetrischen Konzeption stößt.

Abb. 2.3: Säulenbasis der Empedia, um 500–480 v. Chr. (Athen, Akropolis-Museum 13396).

In Variation zur vertikalen Anbringung von Inschriften, entweder in einem geglätteten Feld oder, wie zuletzt gesehen, in Kanneluren, wurde bei dem einige Jahre älteren, um 500–480 v. Chr. entstandenen Weihgeschenk der Empedia für Athena (Kat. 2.15) die Weihinschrift gleichsam einem Ornamentband auf einem geglätteten horizontalen Saum am Hals des ansonsten gespitzten Säulenschaftes eingemeißelt (Abb. 2.3).[319] Die horizontale Anbringung der Inschrift an einem Säulenhals birgt freilich Probleme, denn anders als bei einem vertikalen Layout ist der Platz weitaus limitierter. So wurden die Buchstaben der Empedia-Inschrift zwar zunächst in gleichmäßigen Abständen eingemeißelt. Schließlich sah sich der Steinmetz aber gezwungen, die Empfängerin der Weihung (τε̃ι Ἀθεναίαι) in kleineren Buchstaben anzubringen und zudem auch die letzten drei Buchstaben ιαι unter den Artikel τε̃ι zu setzen.[320]

Ein weitaus üblicherer Ort für die Anbringung von horizontalen Inschriften an Säulen- und Pfeilerbasen stellten deshalb die Abakusplatten dar, wofür etwa der eingangs erwähnte Deckblock der Antenor-Kore paradigmatisch ist.[321] Allein, für die ‚unfertigen' Säulenbasen lässt sich eine derartige Lösung erst im mittleren 5. Jh. v. Chr. beobachten. Es handelt sich um zwei um 460–450 v. Chr. auf der Akropolis errichtete Anatheme (Kat. 2.19–20), deren Schäfte und Kapitelle grob gespitzt wurden, wovon lediglich die Abaki mit den in *stoichedon* verfassten Weihinschriften ausgenommen

319 Dekorbänder an Säulenhälsen, nämlich in Form von Anthemien, findet sich vergleichsweise häufig in der archaischen Architektur Ioniens, siehe dazu Pedersen 1983.

320 In ähnlicher Weise hat man bei der im frühen 5. Jh. v. Chr. entstandenen Säulenbasis *DAA* 55 die Künstlersignatur (*IG* I^3 645) auf den Hals oberhalb der Kanneluren gesetzt, während die eigentliche Weihinschrift (*IG* I^3 820) in den Abakus des Kapitells eingemeißelt wurde; vgl. Kissas 2000, 206 f. Nr. B 162.

321 Zur Antenor-Kore und ihrem Deckblock siehe hier Anm. 306. Exemplarisch für eine Beschriftung des Abakus an archaischen Säulenanathemen mit dorischen Rundkapitellen: Kissas 2000, 201–207 Nr. B 157–163. Für beschriftete Abakusplatten an archaischen Grabsäulen siehe etwa *IG* IX 1, 869 (Kerkyra); *CEG* I 136 (Heraion von Argos); vgl. McGowan 1995.

Abb. 2.4: Säulenbasis des Timotheos, um 460–450 v. Chr. (Athen, Epigraphisches Museum 6375).

sind. Der Stifter der Säulenbasis Kat. 2.20 (Abb. 2.4), Timotheos, ist sicherlich mit dem Vater des berühmten *nauarchos* Konon zu identifizieren.[322] Schlaglichtartig zeigt sich damit wie auch an der Kallimachos-Säule (Kat. 2.17) bzw. der noch näher zu besprechenden Kallias-Basis (Kat. 2.4), dass das Phänomen der dekorativen Unfertigkeit auch den Repräsentationsbedürfnissen einer der sozialen Führungsgruppe Athens entstammenden Familie Rechnung tragen konnte.

Neben den Säulenbasen lassen sich auch an einigen wenigen Blockbasen grob gespitzte Oberflächen beobachten. An einer orthostatenartigen Blockbasis aus den Jahren um 500–480 v. Chr. (Kat. 2.3) wurde ein Streifen an der Oberkante des gespitzten Blockes geglättet, um hier in zwei horizontalen Zeilen die retrograde Weihinschrift an Apollon einzumeißeln. Im Bemühen, die Breite des Blockes möglichst vollständig zu füllen, nahm man bemerkenswerterweise in Kauf, dass der getrennt über zwei Zeilen verteilte Name des Gottes als Konsequenz der retrograden Schreibweise in weiter

322 Raubitschek *ad DAA* 47, der die Basis als athletische Siegerweihung interpretierte. Zum sozialen Status der Familie: Davies 1971, 506–512 Nr. 13700; March 2008, 139–141.

10 cm

Abb. 2.5: Basisblock des Teles(tes), um 440 v. Chr. (Marathon, Museum BE 34).

Sperrung an beiden Blockenden saß.[323] Der Typus der Basis, v. a. aber die Bettungen, die für kleinere Bronzestatuetten auf der Oberseite eingelassen waren, lassen an eine Votivbank denken.[324] Die genaue Herkunft des Stückes, das nach mehreren Wiederverwendungsphasen schließlich als Spolie in der hellenistischen Brüstung der Klepsydra am Fuß der Akropolis verbaut wurde, bleibt hingegen unsicher.[325]

Aussagekräftiger unter dem Aspekt des Beschreibprozesses ist ein fragmentarischer, nur in seiner linken Partie erhaltener Inschriftenblock (Kat. 2.23), der in der Marathon-Ebene nördlich des Sumpfes von Brexiza gefunden wurde (Abb. 2.5). Gemäß der Weihinschrift, die in die Zeit nach dem mittleren 5. Jh. v. Chr. datiert wird und auf ein dem Herakles geweihtes *agalma* Bezug nimmt, dürfte es sich ursrpünglich wohl um ein statuarisches Monument gehandelt haben. Die genaue Rekonstruktion bleibt indes problematisch: Die fein gespitzte Oberseite, die, soweit fassbar, keinerlei Spuren einer Statuenbettung aufweist, könnte womöglich in Form einer Stufenbasis die Plinthe mit dem Bildwerk getragen haben.[326] Bei dem ursprünglichen Aufstellungsort muss es sich wohl um das bekannte Herakles-Heiligtum handeln, wo das

323 Vgl. in diesem Zusammenhang oben Kapitel I, S. 70 mit Anm. 200.

324 Keesling 2005, 399–401. Zum Typus der Orthostatenbasis: *DAA* 80 = *IG* I^{3} 802; vgl. Kissas 2000, 267 f. Nr. C 48.

325 Zur Diskussion um die mögliche Herkunft des Blockes aus einem der Apollon-Heiligtümer aus dem Umfeld der Akropolis: Nulton 2003, 25; Keesling 2005, 399 f. mit Anm. 21.

326 Für eine Identifikation als Basis: Marinatos 1972, 6; Hansen *ad CEG* I 318; Jeffery/Lewis *ad IG* I^{3} 1015*bis*; zögerlich Kaczko 2016, 501. Matthaiou 2003, 191 wollte den Block als „architectural member of a monument“ deuten. Dafür fehlt es indes an Spuren einer Verklammerung. Bei der teilweise intakten linken Schmalseite scheint es sich m. E. nicht um eine Anathyrose, sondern um die auf Sicht gearbeitete Quaderstirn zu handeln. Dafür spricht die flache Ausarbeitung, die mit der Zurichtung der Oberseite vergleichbar ist.

athenische Heer vor der Schlacht von Marathon zusammengezogen wurde.[327] In die grob gespitzte Front der Basis wurde, um die Weihinschrift anzubringen, ein rechteckiges geglättetes Feld eingetieft. Anders als bei den bereits besprochenen ‚unfertigen' Säulenbasen entsprach der auf diese Weise vorbereitete Schreibgrund aber nicht dem tatsächlichen Platzbedarf: Die zweizeilige, in *stoichedon* verfasste Inschrift nimmt nämlich weniger als die Hälfte der zur Verfügung stehenden Fläche ein, wobei man dieses Missverhältnis leichthin durch ihre zentrale Platzierung hätte ausgleichen können. Ganz im Gegenteil jedoch drängen sich die Buchstaben der ersten Zeile wie an der Deckplatte der Antenor-Kore dicht an die Oberkante des geglätteten Feldes. Seine Funktion ist damit nicht etwa die eines *qua* Rahmung autonomen Schreibgrundes, sondern es entsteht vielmehr ein imaginärer ‚Block im Block'.[328] Offensichtlich besteht also zwischen der zentralen Platzierung des geglätteten Feldes und der Position der Inschrift innerhalb desselben eine kategoriale Differenz, die sich durch die Diskrepanz einer Symmetrie des ‚Gebauten' und einer eng an der Materialität orientierten Praxis des Beschriftens begründet.

III Randschlag und Spiegel

Neben der zuvor dargelegten Konzeption von dekorativer Unfertigkeit als Werkzoll oder Bossierung und den Formen ihrer Beschriftung lässt sich, wie eingangs bereits erwähnt, an verschiedenen spätarchaisch-frühklassischen Basen darüber hinaus auch eine anathyroseartige Zurichtung ihrer Stirnseiten beobachten. Im Sinne des ‚*unfertig* Gebauten' wird damit eine eigentlich „‚unsichtbare' Werkstufe" offengelegt, die in ihrer Materialität, nämlich durch den Kontrast von Randschlag und Spiegel in den Worten Hans Lauters „den Reiz der Rauheit und des Ungeschliffenen vermittelt".[329]

Eines der frühesten Beispiele dafür ist die Stufenbasis des *kitharoidos* Alkibios (Kat. 2.1), die wohl noch in die letzten Jahre des 6. Jhs. v. Chr. zu datieren ist. Unter typologischen Gesichtspunkten lässt die ansonsten nahezu singuläre Hufeisenform des fragmentarisch erhaltenen Basisblocks das Innovationspotential des Steinmetzes vor Augen treten.[330] Da Einlassungsspuren auf seiner Oberseite fehlen, muss es sich um

327 Hdt. 6, 108, 1. Vgl. Marinatos 1972, 6; Travlos 1988, 219; Matthaiou 2003.

328 Vgl. die Beschriftung der um 440 v. Chr. entstandene Quaderbasis Kat. 2.8. Auf dem gespitzten Spiegel wurde mit dem Zahneisen ein rechteckiges Feld rudimentär geglättet, um als Schreibgrund zu dienen. Die erhaltenen Buchstaben sind nicht zentriert, sondern orientieren sich an der Oberkante des Feldes.

329 Lauter 1986, 299.

330 Eine in Form und Dekor vergleichbare Basis ist nach Dinsmoor/Dinsmoor 2004, 63 im Fundament der Westfassade der Propyläen verbaut worden. Die freiliegenden Seiten der hufeisenförmigen Basis weisen eine gespitzte Oberfläche auf, die an Kopf und Fuß von einem glatten Randschlag eingefasst wird. Irrtümlich konstatiert dagegen Kissas 2000, 102, dass es sich um das einzige Beispiel dieser Basisform handelt. Unerwähnt bleibt sie bei Jacob-Felsch 1969.

Abb. 2.6: Block von der Stufenbasis des Alkibios, um 510–500 v. Chr. (Athen, Akropolis 13262).

eine der unteren Stufen handeln. Alle erhaltenen Stirnseiten sind mit einer Pickung versehen, die an der horizontalen Oberkante der Frontseite von einem glatten Randschlag gesäumt wird (Abb. 2.6).[331]

An der Front ist auch die in altattischem Alphabet verfasste Weihinschrift angebracht, die unter mehreren Gesichtspunkten bemerkenswert ist: Zum einen hat man sie den Sehgewohnheiten des modernen Betrachters zuwiderlaufend exzentrisch nahezu an den äußersten Rand der intakten linken Seite der Basis gesetzt. Dass für ihre ersten drei, jeweils nur ein Wort umfassenden Zeilen anstelle einer kontinuierlichen Fortführung, die ohne Weiteres möglich gewesen wäre, ein Arrangement in *stoichedon*-Form gewählt wurde, erklärt sich zweifelsohne aus dem ornamental-dekorativen Reiz dieses Schriftlayouts. Zum anderen – und das ist umso erstaunlicher – bleibt die Inschrift ohne Bezug zur Oberflächengestaltung der Frontseite: Sie steht in einem z. T. mit dem Randschlag kongruenten geglätteten Feld, dessen Umriss allein vom Platzbedarf bestimmt wird. Das erinnert frappant an die zuvor schon besprochene Anlage der Inschriften auf den nach Art eines Werkzolls grob gespitzten Säulenschäften.

Umstritten ist die Bedeutung von Νεσιότες in Z. 4 des in seinem Verständnis ansonsten unproblematischen Textes. Da für eine Künstlersignatur, mithin für eine Identifikation mit dem Bildhauerkollegen des Kritios, gemeinhin das ergänzende Verb ἐποίεσεν zu erwarten wäre, hat man verschiedentlich den Begriff als Ethnikon der bei Lesbos gelegenen Insel Nesos aufgefasst.[332] Die Präsenz eines ionischen Musikers im spätarchaischen Athen wäre jedenfalls wenig verwunderlich: Rhapsodische

331 Raubitschek *ad DAA* 84 (Zitat auf S. 90): „the vertical faces are carefully picked with the exception of a margin, *ca.* 0.004 m. wide, on the upper end of the front face".

332 Zur Bezeichnung der Bürger von Nesos als *nesiotai* u. a. Hdt. 1, 151; Diod. 13, 77; Strab. 13, 2, 5. Dementsprechend etwa Jeffery/Lewis *ad IG* I³ 666; Krumeich 2007, 9; Hallof *ad DNO* I 412. Für eine Identifikation als Künstlersignatur des Nesiotes dagegen: Raubitschek *ad DAA* 84, wobei Raubitschek eine Deutung als Ethnikon explizit ablehnt; Brunnsåker 1971, 136; Vollkommer-Glökler 2004, 125; Hochscheid 2015, 187 Anm. 128; zögerlich Stewart 2017, 38, 42f.

Agone erfuhren gerade seitens der Peisistratiden eine intensive Förderung, die zu diesem Zweck auch gezielt zeitgenössische ‚Stars' wie Simonides von Keos oder Anakreon von Teos nach Athen brachten. Und auch nach dem Ende der Tyrannis blieben die städtischen Dionysia ein wichtiger Anziehungspunkt für auswärtige Künstler.[333] Andererseits erscheint, um auf die Weihinschrift zurückzukommen, nicht nur die Wahl des altattischen Alphabets für einen ionischen Auftraggeber eher ungewöhnlich.[334] Auch bleibt ein inhaltlicher Bezug auf den vorangehenden Text unbefriedigend, da Νεσιότες durch eine deutliche Zäsur von dem vorangehenden *stoichedon* abgesetzt wird. Ohne Zwang fallen in der letzten Zeile nämlich insgesamt acht Buchstaben in die regulären sechs *stoichoi*. Eine sichere Entscheidung ist in diesem Fall wohl nicht zu treffen, auch wenn das Gestaltungsmotiv der Unfertigkeit tatsächlich auch von der Werkstatt des Kritios und Nesiotes in einigen noch zu besprechenden Fällen aufgegriffen wurde.[335]

Bleiben also bei der Basis des Alkibios die Unfertigkeit signalisierende Oberflächenbearbeitung wie auch die Inschrift voneinander getrennte und deshalb ausschließlich additiv kombinierte Gestaltungselemente, lässt sich an einem einige Jahre jüngeren Stück von der Akropolis eine weitaus homogenere Konzeption beobachten. Von der wohl im frühen 5. Jh. v. Chr.[336] entstandenen quadratischen Basis (Kat. 2.2) haben sich lediglich Partien ihrer rechten Seite erhalten. In diesem Erhaltungszustand wäre eine Rekonstruktion als kleinformatigere Quaderbasis oder aber als Kapitell einer Pfeilerbasis denkbar, ohne dass sich letztendlich eine sichere Entscheidung treffen ließe.[337] Etwas klarer ist der Befund in Bezug auf die Frage, was für ein Votiv einstmals auf der Basis stand. Die auf der Oberseite des Blockes erhaltene rechteckige Plinthenbettung spricht für die Ergänzung mit einer Sitzstatue, möglicherweise der Athena.[338] In der Weihinschrift bleibt der Adressat aber ungenannt.

---

333 Shapiro 1993; Bundrick 2005, 8f. Zu Simonides von Keos und Anakreon von Teos in Athen: Slings 2000, 60–66.

334 Zum Verhältnis von Bildhauer und Auftraggeber bei archaischen Votiven, insb. mit Blick auf die Wahl von Alphabet und Dialekt in den Weihinschriften: Keesling 2005, 413f.; Kaczko 2010, 210–214. Für diverse Beispiele, bei denen die Weihinschrift mit der Herkunft des Auftraggebers in Zusammenhang gebracht werden kann: Buck 1913, 135–143. Weitaus seltener sind Fälle, bei denen die Herkunft des Künstlers den Ausschlag für die Wahl von Alphabet und Dialekt gab, siehe dazu Kaczko 2010, 214 Anm. 39.

335 Unentschieden in dieser Frage auch Franssen 2011, 213f. Zur Basis der von Kritios und Nesiotes geschaffenen Tyrannenmörder von der Agora siehe hier Anm. 412.

336 Bei der Erstpublikation wurde die Basis von Kreeb 1986, 27 anhand der Buchstabenformen in die Jahre um 490–480 v. Chr. datiert, während sich Jeffery/Lewis *ad IG* I³ 830*bis* für die Datierung „480–470 ?" entschieden. Dagegen argumentierte Viviers 2002, 66 Anm. 52 mit dem Verweis, dass „une datation aussi basse ne s'impose nullement si l'on prend en compte l'origine chiote du sculpteur", wieder für eine höhere Datierung um die Wende vom 6. zum 5. Jh. v. Chr. In ähnlicher Weise folgte zuletzt Butz 2010, 14 der von Kreeb vorgeschlagenen Datierung.

337 Vgl. Kissas 2000, 283 Nr. C 81. Für eine Rekonstruktion als niedrige Quaderbasis Kreeb 1986, 28; als Deckblock einer Pfeilerbasis dagegen Keesling 2010, 126.

338 Vgl. Kreeb 1986, 28.

Abb. 2.7: Fragment eines Basisblocks, frühes 5. Jh. v. Chr. (Athen, Akropolis-Museum 13639).

Die erhaltene Front- und rechte Nebenseite zeigen beide die gleiche anathyroseartige Zurichtung mit Randschlag und Spiegel (Abb. 2.7), die mit Blick auf ihre qualitätsvolle Ausarbeitung aber sicherlich nicht für einen tatsächlichen Versatz am Bau konzipiert war. Auf der Frontseite wurde die in altattischem Alphabet verfasste Weihinschrift einer namentlich unbekannten, wohl athenischen Stifterin in den glatten horizontalen Saum eingemeißelt. Auch wenn der Erhaltungszustand eine Beurteilung erschwert, lässt doch der Umstand, dass die Inschrift zumindest auf der rechten Seite bis zur Blockkante reichte, mithin mit einiger Wahrscheinlichkeit über die gesamte Länge des Blockes lief, auf eine eng abgestimmte Konzeption von Text, Schrift und Schriftträger schließen. Zum Zeitpunkt der Beschriftung war die Zurichtung der Stirnseiten jedenfalls bereits abgeschlossen, wie ein Detail der Künstlersignatur zeigt.

Die Signatur des namentlich ebenfalls unbekannten Bildhauers von Chios – er könnte womöglich mit Boupalos oder Athenis identisch sein, deren Vater, der chiotische Künstler Archermos, im späten 6. Jh. v. Chr. auf der Akropolis tätig war[339] – ist unterhalb der Weihinschrift in den gezahnten Spiegel gesetzt worden. Dabei überschneidet sich das Sigma von Χῖος geringfügig mit dem vertikalen Randschlag, der also bereits ausgearbeitet war.[340] Auffällig ist, dass der Spiegel im Zuge des Beschreibprozesses anders etwa als bei den grob gespitzten Säulenbasen nicht noch einmal eigens geglättet wurde. Offenbar scheint man die weitaus feinere Zahnung

---

339 So erstmals Kreeb 1986, 28. Ebenso Viviers 2002, 66f., der die Buchstaben mit *DAA* 9 = *IG* I³ 756 (um 500–480 v. Chr.) vergleicht, dem Werk eines weiteren namentlich unbekannten chiotischen Bildhauers. Vgl. Kaczko 2016, 109f.; Hallof/Kansteiner/Lehmann *ad DNO* I 201–209 (S. 127), die in beiden Fällen gleichermaßen auf die mögliche Identifikation mit Boupalos hinweisen. Zu der von Archermos geschaffenen Säulenbasis der Iphidike: *DAA* 3 = *IG* I³ 683 (um 510–500 v. Chr.); vgl. Kaczko 2010; Kaczko 2016, 100–111 Nr. 21; *DNO* I 200. Dagegen wollte Hochscheid 2015, 185 in ihm einen gleichnamigen Enkel erkennen. Allgemein siehe auch Vollkommer 2001, 76f. (Archermos); Bröker 2001, 104f. (Athenis); Müller 2001, 125f. (Boupalos).

340 Hier täuscht die von Kreeb 1986, 26 Abb. ohne Nr. publizierte Zeichnung des Blockes.

als hinreichenden Schreibgrund erachtet zu haben.[341] Höchst ungewöhnlich, wenngleich nicht völlig singulär, ist die Größe der Künstlersignatur (2,1–2,6 cm), welche die Weihinschrift (1,3–1,5 cm) deutlich übertrifft.[342] Im vorliegenden Fall mag dieser Umstand zwei Aspekten geschuldet gewesen sein, die allerdings nicht voneinander getrennt betrachtet werden können, nämlich der Gewährleistung von Lesbarkeit sowie der Prominenz des Künstlers, der das Prestige von Votiv und Dedikanten umso mehr steigerte.[343] In jedem Fall förderten der Kontrast von glattem und rauhem Schreibgrund sowie die unterschiedliche Schriftgröße eine visuelle Differenzierung von Weihinschrift und Künstlersignatur, wie sie an archaischen und klassischen Statuenbasen vielfach beobachtet werden kann.[344]

Mit dem wiederum von der Akropolis stammenden Weihgeschenk des Kallias (Kat. 2.4), des Sohnes des Hipponikos, tritt abermals ein prominentes Mitglied der städtischen Eliten Athens in den Fokus, wobei das Anathem mit einer Datierung in die Zeit um 480 v. Chr. in die jüngeren Jahre des Staatsmannes fällt.[345] Während die Stirnseiten der Quaderbasis anathyroseartig bearbeitet sind, zeigt ihre Oberseite vier Zapflöcher, anhand derer sich eine wohl leicht überlebensgroße Bronzestatue mit ruhigem, zurückhaltend ponderierten Standmotiv rekonstruieren lässt (Abb. 2.8). Ob es sich vielleicht um den offenbar dreifachen Olympioniken selbst handelt, der im aristokratischen Habitus seine Pferdegespanne in Olympia an den Start gehen ließ, ist in der Forschung umstritten.[346] So führt denn auch das knappe Formu-

341 So wie nämlich auch auf den zahlreichen unkannelierten spätarchaischen Säulenbasen, siehe hier Anm. 312. Wenn hingegen bei der Anbringung einer sekundären Inschrift am Kenotaph mit den sog. „Marathon-Epigrammen“ (siehe hier Anm. 417) eine zusätzliche Glättung des Schreibgrundes erfolgte, dürfte das auf die gröbere Bearbeitung des gespitzten Spiegels der Basisblöcke zurückzuführen sein. Ähnliches gilt auch für die Beschriftung einer Basis aus der zweiten Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. (Kat. 2.8).

342 Vgl. Kreeb 1986, 27 mit Anm. 5. Vergleichbar ist die Künstlersignatur des Philergos am Grabmonument des Leanax (*IG* I³ 1365 = *DNO* I 378; Viviers 1992, 108 Abb. 18; Kissas 2000, 61f. Nr. A 28) oder aber die Künstlersignatur des Euphron an der Pfeilerbasis Kat. 2.12.

343 Vgl. Kreeb 1986, 27 Anm. 6. Zum Prestigegewinn durch Künstlerinschriften: Viviers 2006, bes. 150–154; Hurwit 2015, 142f. Unter vergleichbaren Vorzeichen von Lesbarkeit und Prestige steht außerdem ein wohl kurz nach 480 v. Chr. entstandenes Beuteanathem aus der Zeit der Perserkriege, das sich in Form zweier Basisblöcke erhalten hat, *DAA* 172 = *IG* I³ 505: A: „[--- ἀν]έθε[σαν]“; B: „⁝ ἐκ τ[õν ---]“. Die allseitig anathyroseartig bearbeiteten Blöcke trugen freilich nicht die Athena Promachos des Pheidias, wie in der älteren Forschung vermutet wurde, so etwa Raubitschek/Stevens 1946; Raubitschek *ad DAA* 172. Dagegen u. a. Thompson 1965, 318 Anm. 4; Dinsmoor 1967–1968, 151–155 (Taue der Hellespontbrücken); Gauer 1968, 72f. (Schiffsanathem); Lundgreen 1997, 191 mit Anm. 10 zur Datierung auf Grundlage der Epigraphik. Die Weihinschrift ist ohne weitere Glättung in den gespitzten Spiegel gesetzt worden, was neben der Monumentalität des Anathems *per se* ein Grund für die ungewöhnliche Buchstabenhöhe von rund 10 cm sein dürfte.

344 Vgl. Keesling 2003, 34; *DNO* I, XXIX; Hurwit 2015, 121–131, 142f. Siehe dazu oben Kapitel I, S. 55–62.

345 Zu Kallias: Plut. Aristeides 5; 25,6. Vgl. *RE* X,2 (1919) 1615–1618 s. v. Kallias (2) (H. Swoboda); Moretti 1957, Nr. 164, 169, 176; Davies 1971, 254–270 Nr. 7826 (V.); Kyle 1987, 203f. A 31.

346 Für eine derartige Deutung: Raubitschek *ad DAA* 111; vorsichtiger Keesling 2003, 67, 170f. Zu den olympischen Siegen des Kallias: Schol. Aristoph. Nub. 64; vgl. aber Davies 1971, 258; Kyle 1987,

Abb. 2.8a: Basisblock des Kallias, um 480 v. Chr. (Athen, Akropolis-Museum 7898).

Abb. 2.8b: Zeichnung der Kallias-Basis nach F. Studniczka.

203f. A 31, der an der älteren Deutung des Weihgeschenks als Athena festhält. Allgemein zu archaischen Siegerweihungen bzw. Athletendarstellungen auf der Akropolis: Keesling 2003, 170–175; Franssen 2011, 285–290.

lar der Weihinschrift in dieser Frage nicht weiter. Bemerkenswert ist hingegen ihre Platzierung auf dem abgeschrägten Randschlag der Frontseite.[347] Denn entgegen der üblichen Praxis beginnt sie nicht an der linken Außenkante, vielmehr stehen der Name und das Patronymikon des Kallias – und das ist für die Zeit durchaus exzeptionell – im Zentrum der Basis, so dass sie gleichsam einer Beischrift axial mit der Hauptansichtsseite der auf diese Weise ‚benannten' Statue korrespondieren.[348] Bedingt durch diese Position mussten die letzten vier Buchstaben aus Platzmangel vertikal auf den Randschlag der rechten Außenkante angebracht werden. Inwieweit man diesen Umstand absichtsvoll miteinplante, so dass die Inschrift sowohl horizontal wie vertikal einen Teil des Randschlages einnahm, oder lediglich als Zugeständnis in Kauf nahm, lässt sich nicht stichhaltig beantworten.[349] Eine vergleichbare graphische Konzeption des Geschriebenen, das nach Art eines Ornamentbandes die Außenkanten des Trägers schmückt, findet sich aber verschiedentlich in der archaischen Inschriftenkultur.[350] Dass es sich bei dem vorliegenden Fall um einen gezielten Rückgriff handelt, sei es als Schmuckform, sei es zum Zweck der Repräsentation, der den Kontrast zum fortschrittlichen Stil der ponderierten Statue umso prägnanter hervorhebt, erscheint durchaus bedenkenswert.[351]

Wie bereits erwähnt, nahmen in den Jahren nach den Perserkriegen auch die beiden durch ihr Hauptwerk der Tyrannenmörder berühmten Bildhauer Kritios und Nesiotes die dekorative Unfertigkeit als Motiv der Oberflächengestaltung für private Weihgeschenke auf.[352] Der Erhaltungszustand einer um 475–465 v. Chr. datierten

347 Für eine vergleichbare Abschrägung der Blockkanten an einer Statuenbasis siehe *DAA* 88 = *IG* I³ 665 (Ende des 6. Jhs. v. Chr.); vgl. Kissas 2000, 263 Nr. C 33.

348 Ausführlicher zu dieser speziellen Frage wie auch zum Statuenmonument des Kallias insgesamt wird sich der Verf. demnächst an anderer Stelle äußern, siehe dazu Fouquet, Johannes (in Vorbereitung), „Money, Fame, Aesthetics: The Statue Monument of Kallias and Elite Self-representation in Early Classical Athens", in: Rachel Nouet (Hg.), *Tagungsband „Bases en contextes"* (École française d'Athènes, Athen, 24.–25.06.2019). Eine derartige Platzierung ist jedenfalls an zeitgenössischen Statuenbasen höchst exzeptionell, sieht man von Fällen ab, bei denen wie am Basisblock des Aristodikos lediglich ein einzelner Name angebracht war, siehe dazu *IG* I³ 1244; Kissas 2000, 68 Nr. A 39. Sie findet sich hingegen an jüngeren Monumenten wie beispielsweise an der Basis der Philoumene (nach der Mitte des 4. Jhs. v. Chr.), siehe dazu *SEG* 44, 136; *DNO* III 1843.

349 Die weite Sperrung von ἀνέθεκ[ε]ν, wie sie von der von Raubitschek *ad* DAA 111 publizierten Zeichnung suggeriert wird, ist am Stein selbst nicht nachvollziehbar. Der Buchstabenabstand, wie er von der hier abgebildete Zeichnung von Franz Studniczka (Abb. 2.8b) wiedergegeben wird, entspricht, soweit erhalten, dem tatsächlichen Befund.

350 Exemplarisch etwa drei Horoi von der Athener Agora: Lalonde 1991, 27 Nr. H 25–27 mit Taf. 2 (um 500 v. Chr.). Vgl. *IG* XII 9, 297 (Jeffery 1961, Taf. 6, 13); *IG* IV 801 (Jeffery 1961, Taf. 32, 2); *IG* IV² 1, 141 (Jeffery 1962, Taf. 34, 12); *IG* IX 1, 869 (McGowan 1995, 616 Abb. 1); *IvO* 154.

351 Zu den archaisierenden Tendenzen in der attischen Plastik des 5. Jhs. v. Chr.: Brahms 1994; vgl. zuletzt Elsner 2017.

352 Allgemein zu Kritios und Nesiotes: Rumpf 1964; Brunnsåker 1971; Vollkommer-Glökler 2004, 125; Krumeich 2007; Stewart 2008. Vgl. *DNO* I 557–570. Zur Basis der Tyrannenmörder siehe hier Anm. 412.

Abb. 2.9: Rundbasis des [---]as und des Opsios, um 480–470 v. Chr. (Athen, Akropolis-Museum 13270).

achtseitigen Basis (Kat. 2.10),[353] auf deren konischer Oberfläche zwei glatte, mit Weihinschrift und Künstlersignatur beschriftete Bänder sowie ein weiteres, fein gespitztes Band konzentrisch alternieren, sowie eine wohl zeitgenössische Quaderbasis mit stehengelassener Hebebosse[354] ist zu schlecht für eine Beurteilung. Demgegenüber hervorzuheben ist eine Rundbasis aus pentelischem Marmor (Kat. 2.9). Sie wurde von zwei athenischen Bürgern aus dem Demos Oa, von denen sich nur Opsios namentlich erhalten hat, in den Jahren um 480–470 v. Chr. auf der Akropolis der Athena geweiht (Abb. 2.9).[355] Anhand zweier Zapflöcher auf der Oberseite des Blockes lässt sich eine

353 Für eine Datierung vor 480 v. Chr.: Raubitschek *ad DAA* 161 und *DAA* 161a; Kissas 2000, 106 f. Nr. B 33. Dass eines der Fragmente im sog. ‚Perserschutt' auf der Akropolis gefunden wurde, ist als Argument für diesen zeitlichen Ansatz aber durch die neueren Untersuchungen von Stewart 2008 als obsolet zu erachten. Das zweite Basisfragment stammt von der Agora. Für eine jüngere Datierung bereits Jeffery/Lewis *ad IG* I^3 846; so auch *DNO* I 568. Geagan 2011, 14 Nr. A22 „before mid-5th century".
354 *DAA* 122 = *IG* I^3 851: „[Κρίτι]ος κα[ὶ Νεσιότες | ἐποι]εσάτε[ν]." Eine Hebebosse weist auch die Quaderbasis Kat. 2.6 auf ihrer Rückseite auf.
355 In der Basis wollte man verschiedentlich in der älteren Forschung eine wiederverwendete Säulen-

lebensgroße Bronzestatue in vermutlich leicht ponderiertem Stand rekonstruieren, die sich mit ihrer Linken auf eine Lanze stützt. Dass es sich dabei nicht etwa um einen männlichen Gerüsteten, sondern vielmehr um die bewaffnete Göttin selbst handelt, die motivisch etwa mit der zeitgenössisch entstandenen Athena des Angelitos verglichen werden kann, macht nicht zuletzt die Zahl der Dedikanten wahrscheinlich.[356]

An der Stirn des Blockes fassen allseitig zwei glatt gearbeitete horizontale Randschläge an der Ober- und Unterkante einen äußerst fein gezahnten Spiegel ein, wodurch der Eindruck einer anathyroseartigen Bearbeitung entsteht. In dieser Gestaltungsweise gleicht er einer zylindrischen Statuenbasis aus Olympia, bei der die Inschrift wiederum auf den geglätteten Saum am oberen Basisrand gesetzt wurde. Das von Sparta um 490 v. Chr. gestiftete Weihgeschenk ist zugleich ein seltenes Beispiel für die Verbreitung dieser spezifischen Oberflächengestaltung an zeitgenössischen statuarischen Monumenten über die Grenzen von Athen hinaus.[357] Durch die Wahl der Basisform wird indes – und das offenbar bewusst – in beiden Fällen das ambivalente Zusammenspiel von bautechnisch-funktional begründeter Praxis und dekorativer Schmuckform durchbrochen.

Diese im Grunde schon an der Kallias-Basis (Kat. 2.4) mit dem abgeschrägten Randschlag fassbare Tendenz lässt sich auch an zwei weiteren Votivträgern von der Akropolis beobachten. Es handelt sich zum einen um eine Pfeilerbasis (Kat. 2.11), die ein gewisser Euthydikos samt Marmorstatue – von ihr zeugt nur noch die kurvierte Plinthenbettung auf der Oberseite des Abakus – wohl bald nach 480 v. Chr. weihte.[358] Ohne überhaupt ein für den Versatz bestimmtes Architekturglied im weiteren Sinne zu sein, werden die Front- und Nebenseiten des Pfeilerschaftes trotz allem von einer bis in die Kehlung zwischen Schaft und Abakus reichenden, inzwischen hinlänglich bekannten anathyroseartigen Bearbeitung aus glattem Randschlag und gespitztem Spiegel verziert, die sich zudem auch auf den Nebenseiten des Abakus wiederfindet. Demgegenüber wurde die Frontseite mit der kurzen zweizeiligen Weihinschrift in

---

trommel des von den Persern zerstörten Vorparthenon erkennen, so etwa Raubitschek *ad DAA* 160; Rumpf 1964, 144. Das scheitert indes an den Abmessungen, wie Kalpaxis 1986, 123 überzeugend dargelegt hat. Zur Identifikation des Opsios als Stifter weiterer Weihgeschenke auf der Akropolis: Franssen 2011, 214 mit Anm. 590.

356 Keesling 2000, bes. 70–72 für eine Identifikation als Athena; so bereits Raubitschek *ad DAA* 160, freilich ohne nähere Begründung. Zur Athena des Angelitos siehe auch Brouskari 1974, 129 f. Nr. 140 mit Abb. 248; Kissas 2000, 219–221 Nr. B 172; Kaczko 2016, 298–303 Nr. 77.

357 *IvO* 252 = *IG* V 1, 1562 = *CEG* I 367. Vgl. Dillon 1995 (mit Lit.); Keesling 2010, 114 f. Für zeitgenössische Vergleichsbeispiele aus Delphi mit anathyroseartiger Bearbeitung siehe etwa *FD* III,4 452; 454.

358 Nach Raubitschek *ad DAA* 294 könnte es sich um ein zweites Votiv des namensgebenden Stifters der Euthydikos-Kore handeln, siehe dazu *DAA* 56 = *IG* I³ 758; Kissas 2000, 207 Nr. B 163. Vgl. Franssen 2011, 256 Anm. 894. Es sei allerdings auf den Umstand verwiesen, dass die Weihinschrift der Euthydikos-Kore in altattischem Alphabet verfasst wurde, die hier in Rede stehende hingegen im ionischen Alphabet. Zur Wahl von Schrift und Dialekt auf archaischen statuarischen Monumenten seitens des Auftraggebers siehe hier Anm. 334.

10 cm

Abb. 2.10: Schaftfragment von der Pfeilerbasis der Mikythe, um 470–450 v. Chr. (Athen, Epigraphisches Museum 6254).

stoichedon ausschließlich geglättet. In ihrer dezentralen, dicht an den Außenkanten orientierten Platzierung erinnert sie beispielsweise an das Layout der Alkibios-Basis (Kat. 2.1).

Eine zweite Pfeilerbasis (Kat. 2.12), die das um 470–450 v. Chr. von dem parischen Künstler Euphron angefertigte Weihgeschenk der Mikythe an Athena trug, ist nur fragmentarisch erhalten (Abb. 2.10).[359] Auf Grund der geringen Stärke des Schaftes von lediglich 6 cm ist anzunehmen, das den Pfeiler einst ein Relief bekrönte. Die Front- und beide schmalen Nebenseiten des Schaftes sind wiederum anathyroseartig zugerichtet worden. Bemerkenswerterweise wird der gespitzte Spiegel der Frontseite von einem geglätteten Feld zweigeteilt. Hier hat man die metrische Weihinschrift der Stifterin Mikythe, die nach Schrift und Dialekt wahrscheinlich aus Ionien stammte, sowie mit etwas Abstand die abermals in größeren Buchstaben angelegte Künstlersignatur des Euphron eingemeißelt.[360] Wird durch diese spezifische Gestaltung die vermeintliche bautechnische Zweckgebundenheit *ad absurdum* geführt, lässt sich doch ein enger konzeptioneller Zusammenhang zwischen Geschriebenem und Dekor

359 Zu Euphron: Walter-Karydi 2001b, 230 f.; *DNO* I 657–660.

360 Zur Forschungsdiskussion um die ionische bzw. attische Identität der Mikythe siehe zusammenfassend Kaczko 2016, 355–357 (mit Lit.).

feststellen. Die einzelnen Inschriftenzeilen orientieren sich nämlich, sollte das von A. Raubitschek rekonstruierte Layout zutreffend sein, mehr oder weniger an der Breite des Randschlages.[361]

Ähnliches gilt, um nach diesem Exkurs auf die von Kritios und Nesiotes geschaffene Rundbasis zurückzukommen, auch für die noch nicht näher besprochene Inschrift (Abb. 2.9): Sie wurde mit der Hauptansichtsseite der Statue zusammenfallend, in einem dreizeiligen *stoichedon*-Format an der Oberkante des Blockes plaziert. Um ausreichenden Schreibgrund zu gewährleisten, verbreiterte man dafür den zu schmalen Randschlag im Bereich der Inschrift. Einmal mehr löst sich hier also der Dekor von seiner ursprünglichen bautechnischen Zweckgebundenheit. Dabei umfassen die ersten beiden Zeilen die eigentliche Weihinschrift, die letzte Zeile dagegen die Künstlersignatur, deren einzelne Buchstaben sich teilweise bis aufs engste an der Unterkante des Randschlages orientieren. Nicht sicher entscheiden lässt sich freilich, ob beide Inschriften erst nach der abgeschlossenen Oberflächenbearbeitung eingemeißelt wurden, was ein höheres Maß an Planung voraussetzt, oder aber – und das scheint die praktikablere Lösung zu sein – angebracht wurden, ehe man den Spiegel gewissermaßen nach Bedarf spitzte und auf diese Weise den glatten Randschlag herauspräparierte. Beschnittene Buchstabenhasten, die für einen derartigen Fertigungsprozess ein sicheres Indiz bieten würden, lassen sich allerdings nicht nachweisen.

Eindeutig nachvollziehbar ist das hingegen im Falle der Leagros-Basis (Kat. 2.5), die als einzige der hier besprochenen statuarischen Monumente zweifelsfrei von der Athener Agora stammt.[362] In den Jahren nach 480 v. Chr. wurde sie gegen die Westseite des Peribolos des Zwölf-Götter-Altars am Nordrand der Agora errichtet.[363] Die Einlassungsspuren auf der Oberseite der Basis lassen ähnlich wie im Falle der Kallias-Basis die Rekonstruktion einer Bronzestatue mit ponderiertem Standmotiv zu. Dass es sich um eine Athletenstatue handelt, könnte die enge Beziehung des Zwölf-Götter-Kultes mit athletischen Agonen erhärten.[364] Allseitig hat die Basis mit einem Π-förmigen Randschlag und gespitzten Spiegel eine anathyroseartige Zurichtung erfahren (Abb. 2.11). Eng orientiert an den Blockgrenzen, hat man dabei die zweizeilige

361 Raubitschek *ad DAA* 298 mit Abb.

362 Von der Agora bzw. dem Tempel des Apollon Patroos könnte vielleicht darüber hinaus auch die dem Apollon geweihte Orthostatenbasis Kat. 2.3 stammen, die als Spolie in der hellenistischen Brüstung der Klepsydra am Nordabhang der Akropolis wiederverwendet wurde.

363 Eine Datierung nach 480 v. Chr. entspricht der gegenwärtigen *communis opinio*, so etwa Gadbery 1992; Seaman 2002, 108; Geagan 2011, 9f. A9. Dagegen wollte Raubitschek 1939a, 160–164 die Leagros-Basis zeitlich vor 480 v. Chr. ansetzen; darin u. a. gefolgt von Kyle 1987, 222f. P 100. Wie Gadbery 1992, bes. 474 im Rahmen ihrer Neuuntersuchung des Zwölf-Götter-Altars zeigen konnte, gibt es dafür aber keinerlei positive stratigraphische Indizien. Allgemein zu Athletenstatuen auf der Athener Agora: Seaman 2002.

364 Zu dieser Konnotation des Zwölf-Götter-Altares: Raubitschek 1939a, 160f.; Seaman 2002, 107 Anm. 29 (mit Lit.). Gegen eine Identifikation als Athletenbildnis dagegen Krumeich 1997, 64–68.

Abb. 2.11: Basisblock des Leagros, nach 480 v. Chr. (Athen, Agora I 1597).

Weihinschrift des Leagros, der einer Familie der sozialen Führungsgruppe Athens entstammte, in typischer Weise im horizontal verlaufenden Randschlag an der Oberkante der Frontseite angebracht.[365] Der Umstand, dass sich die Buchstaben der zweiten Zeile z. T. mit dem Spiegel überschneiden, legt nicht nur das Verhältnis von Oberflächengestaltung und Beschriftung im Fertigungsprozess der Basis offen, sondern zeigt auch, dass der Randschlag zumindest im vorliegenden Fall eben nicht im Sinne einer Rahmung konzeptualisiert war, sondern vornehmlich als günstiger Schreibgrund zur Verfügung stand.

An die zuvor diskutierten Beispiele von dekorativer Unfertigkeit lassen sich weitere statuarische Monumente von der Akropolis anschließen. Diese Quaderbasen (Kat. 2.6–7, 2.21–22, 2.24), deren Stirnseiten, soweit erkennbar, mit Randschlag und Spiegel bearbeitet waren, sollen hier nicht im Einzelnen besprochen werden. Es sei deshalb nur auf einige Details hingewiesen. So wurde etwa an der um 475 v. Chr. entstandenen Basis Kat. 2.6 mit einer auf dem gespitzten Spiegel angebrachten Hebebosse ihre ‚Unfertigkeit' durch ein zusätzliches Schmuckelement pointiert hervorgehoben.[366]

Bei dem jüngsten, wohl um 440 v. Chr. entstandenen Monument (Kat. 2.22) handelt es sich um die Weihung des ansonsten unbekannten, wohl ionischstämmigen Pyres, der den kretischen Bildhauer Kresilas als ausführenden Künstler engagierte

365 Zur sozialen Herkunft des Leagros: Davies 1971, 90–92 Nr. 3027; Kyle 1987, 222f. P 100.

366 Raubitschek *ad DAA* 119 vermutete auf Grund der ähnlichen Buchstabenformen, dass die Basis aus der Bildhauerwerkstatt von Kritios und Nesiotes stammen könnte. Es war aber durchaus üblich, dass die auf das Einmeißeln von Inschriften spezialisierten Steinmetze für mehrere Werkstätten arbeiten, siehe hier Anm. 381.

Abb. 2.12: Basisblock des Pyres, um 440 v. Chr (Athen, Akropolis-Museum 6978).

(Abb. 2.12).[367] Der erhaltene Block, der sicherlich zu einer in dieser Zeit bereits eher ungewöhnlichen Stufenbasis ergänzt werden muss, ist, was seine Verwendungsgeschichte anbelangt, höchst bemerkenswert.[368] Die ursprüngliche Konzeption seiner Frontseite sah einen umlaufenden Randschlag vor, wie er sich auch auf der linken Nebenseite erhalten hat.[369] In diesen Dimensionen bot er aber für das Weihepigramm des Pyres und die Künstlerinschrift des Kresilas nicht genug Schreibgrund, weshalb man einen Teil des bereits gespitzten Spiegels glättete.[370] Dieser Umstand erinnert frappant an das etwa gleichzeitig entstandene, ebenfalls von der Akropolis stammende Basisfragment Kat. 2.8. Hier wurde der bereits gespitzte Spiegel zum Zweck der Anbringung einer Inschrift noch einmal rudimentär mit dem Zahneisen geglättet, während der Randschlag, soweit erkennbar, unbeschriftet blieb.

Kann damit anhand dieser beiden Stücke nun doch einmal die Wiederverwendung von älteren Baugliedern wahrscheinlich gemacht werden? Eine abschließende Antwort auf diese Frage lässt sich schwerlich finden, zumindest lässt aber die flache Ausarbeitung an beiden Stücken daran zweifeln, dass ihre Stirnseiten tatsächlich als Stoßfugen im Versatz vorgesehen waren. Gerade im Falle der Pyres-Basis könnte man

367 Zur ionischen Herkunft des Pyres, die sich auch im Dialekt der Inschrift widerspiegelt: *DNO* II 1097; vgl. Kaczko 2016, 377 f., 380–382. Zu Kresilas: Weber 2001, 427–431; *DNO* II 1088–1101.

368 Zur Rekonstruktion als Stufenbasis: Korres 1994, 90 MB 12, wofür die flache, rechteckige oder quadratische Bettung auf der Oberseite des Blockes spricht. Die von Despinis 2008, 293 f. vorgeschlagene Rekonstruktion mit einer profilierten Bekrönung vermag dagegen nicht überzeugen, zumal die nah an der Oberkante des Blockes angebrachte erste Zeile der Inschrift bereits durch ein geringfügig ausladendes Profil verdeckt würde. Zum Typus der Stufenbasis in der zweiten Hälfte des 5. Jhs. v. Chr.: Jacob-Felsch 1969, 51 f.

369 Bei der spätantiken Wiederverwendung des Blockes in der Westtür des Parthenon wurde ein Teil seiner rechten Partie abgearbeitet, vgl. Korres 1994, 63–67, 90 MB 12. Dafür spricht zum einen das Fehlen eines korrespondierenden vertikalen Randschlages an der rechten Außenkante der Frontseite, zum anderen aber auch, dass die Bettung auf der Oberseite des Blockes wiederum an der rechten Außenkante unvermittelt endet.

370 Bereits erkannt von Raubitschek *ad DAA* 133 (Zitat auf S. 144 f.): „the other two lines [nämlich die Z. 2–3] are engraved on a smoothed area which is deeper than the margins and the rest of the roughly picked face; we assume that this area was originally roughly picked“. Diese sekundäre Glättung erfolgte allerdings nicht über die gesamte Blockbreite.

deshalb vielleicht eher an eine konzeptionelle Änderung des Inschriftenlayouts denken, welche die Nachbearbeitung notwendig machte.[371] Das bleibt aber Spekulation.

IV Zwischenfazit: Unfertiges, Geschriebenes, Bilder

Es lässt sich damit festhalten: Ein wesentlicher Reiz der dekorativen Unfertigkeit dürfte gerade die Variabilität der ansonsten üblicherweise homogenen Oberflächengestaltung der Statuenbasen dargestellt haben. Das ästhetische bzw. funktionale Problem, wo auf den gespitzten oder gepickten Flächen nun die Inschriften anzubringen waren, die man sonst eher auf geglätteten Flächen platzierte, löste man entweder durch die Vergrößerung der einzelnen Buchstaben, häufiger durch eine vorbereitende Glättung des Schriftgrundes oder aber durch die Wahl eines Dekors, der wie die anathyroseartige Zurichtung ohnehin glatte Flächen zum Beschriften bot. Die Verbreiterung des zu beschriftenden Randschlages über die Dimensionen seiner Pendants hinaus stellte in dieser Hinsicht eine naheliegende Möglichkeit dar. Kongruent mit der Oberflächengestaltung verhält sich das Geschriebene dabei ‚trägergemäß': An den Säulenbasen verlaufen die Inschriften in Übereinstimmung mit der tektonischen Natur ihrer Träger üblicherweise vertikal[372], während an den Blockbasen mit anathyroseartiger Bearbeitung stets der horizontale Randschlag als Schreibgrund diente.

Überraschend für den modernen Betrachter ist, dass die geglättete Fläche des Randschlages, die *per se* den Eindruck einer visuellen Rahmung vermittelt, genau zu diesem Zweck in aller Regel – die Kallias-Basis (Kat. 2.4) mit ihrer unter der Statue zentrierten Weihinschrift stellt eine Ausnahme dar – aber ungenutzt blieb, da der Rahmen selbst beschrieben wurde und nicht das durch den Rahmen entstandene Feld: Beschriftet wurde im Sinne der archaisch-klassischen Schriftkultur also kein autonomer Schriftgrund, sondern das Monument an sich im Rahmen der von seiner Oberflächengestaltung angebotenen Möglichkeiten. Der sich in dieser Praxis offenbarende Umstand einer Nachzeitigkeit des Geschriebenen[373] erhält unter dem Gesichtspunkt der dekorativen Unfertigkeit eine zusätzliche Bedeutungsebene, insofern sie dem Monument, das sich theoretisch noch im Zwischenstadium des Fertigungsprozesses befindet, einem aufgedrückten Siegel gleich seinen finalen Charakter bescheinigt.

371 Denkbar wäre beispielsweise, dass nach der ursprünglichen Konzeption lediglich die Künstlersignatur des Kresilas auf den Randschlag der Basis gesetzt werden sollte, während die Weihinschrift für einen anderen Block der Stufenbasis vorgesehen war. Der Nachweis einer derartigen Anbringungsweise steht freilich aus, was aber nicht zuletzt auch der überwiegend problematischen Überlieferungslage der Stufenbasen geschuldet sein mag. Zur Praxis des Beschreibens von Stufenbasen siehe oben Kapitel I, S. 36f.

372 Die horizontale Anbringung der Weihinschrift der Mikythe am Schaft der Pfeilerbasis Kat. 2.12 ist in dieser Hinsicht bemerkenswert, findet im ausgehenden 6. bzw. im Laufe des 5. Jh. v. Chr. aber weitere Parallelen, z. B. *DAA* 278 = *IG* I³ 632 (510–500 v. Chr.?); *DAA* 287 = *IG* I³ 890 (um 440 v. Chr.?).

373 Zur Nachzeitigkeit des Geschriebenen siehe unten Kapitel III, S. 180–187.

Das Spektrum der Statuen, die auf den hier besprochenen Basen standen, war, auch wenn diese ausnahmslos verloren sind und allenfalls anhand der Einlassungsspuren rekonstruiert werden können, mit Darstellungen von Göttern und menschlichen Individuen weit gefasst, ohne dass sich damit ein enger gefasster semantischer Zusammenhang zwischen der Oberflächengestaltung und einem spezifischen Bildthema erkennen ließe. Einmal mehr zeigt dieser Umstand, dass die dekorative Unfertigkeit in erster Linie zur repräsentativen bzw. ästhetischen Aufwertung des Unterbaus des statuarischen Monuments und damit des gesamten Ensembles diente.

V Avant la lettre: Die Basis der Phrasikleia und die Ursprünge der dekorativen Unfertigkeit

Die zuvor besprochenen ‚unfertigen' Statuenbasen entstanden, wie bereits eingangs konstatiert wurde, weitgehend in der ersten Hälfte des 5. Jhs. v. Chr., sieht man von einigen wenigen jüngeren Exemplaren ab. Diese chronologische Geschlossenheit täuscht aber insofern, als sich mit einiger Wahrscheinlichkeit ein älterer Vorläufer der nun hinlänglich bekannten Gestaltungsweise benennen lässt, der trotz seiner forschungsgeschichtlichen Prominenz in dieser Hinsicht bislang unerkannt geblieben ist: Es handelt sich um die im dritten Viertel des 6. Jh. v. Chr. entstandene Statuenbasis der Phrasikleia-Kore aus dem attischen Merenda.[374] Bei dem Deckblock einer Stufenbasis werden die vier geglätteten Stirnseiten an ihren vertikalen Außenkanten sowie an der oberen horizontalen Blockkante von dünnen Ritzlinien gerahmt (Abb. 2.13a.b). Dementsprechend setzen sich aus einer Doppellinie und einer einfachen Linie drei Π-förmige Streifen zusammen.[375] Zumindest der breitere Mittelstreifen war dabei ursprünglich mit einer roten Farbe gefasst, von der sich auf der Frontseite sowie auf der linken Nebenseite wenige Reste erhalten haben.[376] In den

---

374 Athen, Nationalmuseum Inv. 4889; vgl. Kissas 2000, 47 Nr. A 14; Barlou 2014, 180f. Nr. 53 (mit Lit.); siehe auch Brinkmann 2010.

375 Abbildungen aller Basisseiten finden sich bei Butz 2010, 82f. Abb. 46–49. Die Ritzlinien an der Oberkante haben sich lediglich auf den Nebenseiten erhalten. Die Vorder- und Rückseite wurden bereits in der Antike stark abgemeißelt, um die Statue möglichst unbeschädigt aus der Basis zu entfernen. Auf der rechten Nebenseite findet sich am rechten Blockrand anstelle einer einfachen Linie eine zweite Doppellinie. Möglicherweise handelt es sich um einen Fehler bei der Ausführung durch den Steinmetz. Vgl. Keesling 1999, 520; siehe auch oben Kapitel I, S. 74–76. *DNO* I 348 geht fälschlicherweise von lediglich „zwei parallelen Ritzlinien" aus.

376 Keesling 1999, 520; siehe die Farbabbildung der linken Nebenseite der Basis bei Brinkmann/Koch-Brinkmann/Piening 2010, 188 Abb. 133. Bedauerlicherweise wurde die Basis nicht in die Untersuchung von V. Brinkmann ebd. zur Polychromie der Phrasikleia-Kore miteinbezogen, siehe die Farbrekonstruktion bei Brinkmann/Koch-Brinkmann/Piening 2010, 204 Abb. 156. Hier sind ausschließlich die beiden Inschriften mit roter Farbe angegeben worden. Zur Funktion von Ritzlinien in der archaischen Plastik als Begrenzung des Farbauftrages: Keesling 1999, 519.

Abb. 2.13a–b: Front- und rechte Nebenseite der Basis der Phrasikleia, drittes Viertel 6. Jh. v. Chr. (Athen, National Museum 4889).

so eingefassten Mittelfeldern dieser beiden Seiten standen das Grabepigramm für Phrasikleia bzw. die Künstlersignatur des ausführenden Bildhauers Aristion von Paros.[377]

A: σε͂μα Φρασικλείας·
κόρε κεκλέσομαι
αἰεί, ἀντὶ γάμο
παρὰ θεο͂ν τοῦτο
λαχο͂σ' ὄνομα.
B: Ἀριστίον ⁝ Πάρι[ός μ' ἐπ]ο[ίε]σε.[378]

Neben seiner literarischen Qualität zeichnet sich das Grabepigramm insbesondere unter dem Gesichtspunkt des Layouts aus: Es handelt sich um ein frühes, wenn nicht sogar das früheste attische Zeugnis einer *stoichedon*-Inschrift, einer Gestaltungsweise, die sich erstmals im inselionischen Raum und insbesondere auf Samos vor der Mitte des 6 Jhs. v. Chr. beobachten lässt.[379] Dass man die Inschrift hingegen im altattischen Alphabet verfasste, ist sicherlich zum einen auf die Identität der Auftraggeber zurückzuführen.[380] Der Befund wird zum anderen aber auch durch den Umstand erhellt, dass für die Inschriften aus dem Œuvre des Aristion drei ausführende Hände unterschieden werden können: Offensichtlich war es also nicht Aristion selbst, der die Inschrift anbrachte, sondern zu diesem Zweck angeheuerte Steinmetze, die daneben auch für die Bildhauerwerkstatt des Phaidimos, eines Zeitgenossen des Aristion, tätig waren.[381] In der Ausführung des *stoichedon* zeigt sich freilich nicht die Konsequenz, wie sie eingangs an der Antenor-Basis beobachtet wurde, vielmehr fallen Zeilen- und Wortenden zusammen. Das führt zu einem unregelmäßigen ‚Ausfransen' der Inschrift an ihrem rechten Ende, während sich die Zeilenanfänge in einem nahezu einheitlichen Abstand an dem Randstreifen orientieren. Die auf den ersten Blick durchaus ansprechende Vermutung, dass die Randstreifen dementsprechend als Rahmung des Geschriebenen dienten, greift indes zu kurz.[382] So lässt nämlich gerade die allseitige, mithin von den Inschriften zunächst einmal unabhängige Ausführung keinen anderen Schluss zu, als dass es sich primär um ein Schmuckelement der Basis selbst handelt.[383]

---

377 *IG* I³ 1261 = *DNO* I 348. Zu Aristion von Paros: Walter-Karydi 2001a, 83–85; Barlou 2013; *DNO* I 347–350.
378 A: „Grabmal der Phrasikleia. Jungfrau werde ich immer heißen: statt der Hochzeit habe ich von den Göttern diesen Namen erlost." B: „Aristion aus Paros hat mich gefertigt." (Übers. Klaus Hallof).
379 Butz 2010, 79–103 zur Herkunft und Genese des *stoichedon*.
380 Zur Rolle des Auftraggebers bei der Wahl von Schrift und Dialekt in Inschriften siehe hier Anm. 334.
381 Jeffery 1962, 151f.; Barlou 2013, 115. Vgl. Hochscheid 2015, 237; Hurwit 2015, 141f. Zu Phaidimos: Vollkommer 2004, 208f.; *DNO* I 358–360.
382 So etwa Keesling 1999, 520: „the epitaph inscribed on the front face of the base was framed by two parallel borders".
383 So mit Recht auch C. Reinhardt oben in Kapitel I, S. 75f.

Die sich unweigerlich aufdrängende Frage, was es mit diesem spezifischen Dekor auf sich hat, ist von der archäologischen Forschung bislang weitgehend unbeantwortet geblieben, bzw. sie wurde, weil der Fokus vornehmlich auf dem Bildwerk selbst lag, überhaupt nicht gestellt. Neben forschungsgeschichtlichen Bedingtheiten mag das auch dem zumindest vordergründigen Mangel an stichhaltigen Parallelen geschuldet sein, zumal die zwei anderen Basen, die Aristion auf Grundlage des epigraphischen Befundes mehr oder weniger sicher zugewiesen werden, eben keine vergleichbare Gestaltungsweise zeigen.[384] Verschiedentlich hat man in der Forschung deshalb auf die um 530–520 v. Chr. entstandene Neilonides-Basis verwiesen, auf deren Frontseite sich eine geritzte und mit roter Farbe gefasste rechteckige Rahmung nachweisen lässt. Im Gegensatz zur Phrasikleia-Basis wurde sie aber allenfalls auf der geglätteten linken Nebenseite wiederholt, wo die ältere Forschung noch Reste einer möglichen weiteren Rahmung sah.[385] Catherine Keesling vermutete deshalb, dass diese Seite ursprünglich für die Anbringung der Künstlersignatur vorgesehen gewesen sein könnte, ehe man jene zusammen mit der Grabinschrift schließlich auf die Front gesetzt hat.[386] Dies dahingestellt, wird in jedem Fall deutlich, dass sich bei der Rahmung anders als bei der Phrasikleia-Basis eben nicht um einen Dekor des Blockes *an sich* handelt, sondern – und das ist als Beobachtung *en passant* höchst bemerkenswert – offenbar im Wechselspiel mit weiteren Gestaltungselementen wie möglicherweise den Inschriften stand. Als Vergleich dient außerdem eine fragmentarisch erhaltene archaische Grabstele von der Athener Agora, deren seitliche Blockkanten von einer doppelten Ritzlinie eingefasst werden.[387] Vergleichbare Rahmungen mit Leisten oder auch mit Ornamentbändern, wenngleich in aller Regel plastisch gearbeitet, sind freilich durchaus charakteristisch für diese Gattung in der Archaik, sofern sie figürliche Darstellung tragen.[388] Gleiches gilt denn auch für zeitgenössische Statuenbasen: An ihnen finden sich plastische Leisten m. W. ausschließlich in Kombination mit figürlichem Bildschmuck, was im Übrigen, wie zuvor schon angedeutet, eine weitere *raison d'être* der Rahmung an der Neilonides-Basis darstellen dürfte.[389]

---

384 *IG* I³ 1208; vgl. Kissas 2000, 51f. Nr. A 18 mit Abb. 23; *DNO* I 347, *IG* I³ 1211; vgl. Kissas 2000, 51–54 Nr. A 19 mit Abb. 27; *DNO* I 349. Es handelt sich wie bei der Phrasikleia-Basis auch in diesen Fällen um Deckblöcke von Stufenbasen. Vgl. Barlou 2013, 111f.

385 Zur Neilonides-Basis: Keesling 1999, bes. 519f. (Rahmung). 526 Anm. 78 (Spuren einer potentiellen Rahmung auf der linken Nebenseite, die im Vergleich mit der rechten Nebenseite deutlich stärker geglättet ist). Einen Vergleich mit der Basis der Phrasikleia ziehen Keesling 1999, 520 Anm. 48, wie auch C. Reinhardt oben in Kapitel I, S. 75. Dazu: Kissas 2000, 62f. Nr. A 29; *DNO* I 378.

386 Keesling 1999, 526 Anm. 78.

387 Keesling 1999, 520 Anm. 48. Zur besagten Stele von der Athener Agora: Richter 1961, 44 Nr. 60B mit Abb. 150.

388 Exemplarisch nur Richter 1961, 20f. Nr. 23 mit Abb. 86, 22 Nr. 27 mit Abb. 83, 27–29 Nr. 37 mit Abb. 99, 32f. Nr. 45 mit Abb. 126, 44 Nr. 61 mit Abb. 147, 47 Nr. 67 mit Abb. 156. Siehe dazu auch oben Kapitel I, S. 73–80.

389 Zu archaischen Basen mit figürlichen Darstellungen und ihren Rahmungen: Kosmopoulou 2002, 17, 36–63.

Zurück zur Basis der Phrasikleia und ihrem Dekor: Blickt man zurück auf die zuvor vorgestellten, unter den Vorzeichen von Unfertigkeit gearbeiteten Statuenbasen liegt es m. E. nahe, die Π-förmige Rahmung als graphische Wiedergabe eines üblicherweise von einem Steinmetz durchgeführten Fertigungsprozesses zu deuten. Sie differenziert die Oberfläche der glatten Stirnseiten in Randschlag und Spiegel. Mit der Basis der Phrasikleia wäre damit ein früher Vorläufer dieser spezifischen Gestaltungsweise gewonnen, die sich aber, soweit fassbar, in der zeitgenössischen Praxis nicht weiter etablierte.[390] Wie auch bei der jüngeren Alkibios-Basis (Kat. 2.1) bereits beobachtet, bleiben Oberflächengestaltung und Inschrift additive Gestaltungselemente, die in keiner engeren Beziehung zueinander standen.

Weiter erhärtet wird die hier vorgeschlagene Deutung der Phrasikleia-Basis durch die ‚künstlerische Sozialisation' des Aristion. Wenn nämlich bereits Nikolaos Kontoleon den Dekor mit einem vagen Verweis auf samische Palmettenstelen als „un élément ionien, dû probablement à l'origine d'Aristion", auffassen wollte, dann vermag der Vergleich an sich zwar nicht zu überzeugen, trifft im Wesentlichen aber eben doch das Richtige.[391] Dass sich im Œuvre des Aristion spezifische Charakteristika der parischen Kunstlandschaft widerspiegeln, wurde in der Forschung lange Zeit in Frage gestellt, nicht zuletzt weil man gerade im Falle der Phrasikleia eine Nähe zu verschiedenen attischen Werken wie z. B. der ‚Berliner Göttin' auszumachen glaubte.[392] Bestechend hat aber zuletzt Vasiliki Barlou unter der von attischen Motiven geprägten Ikonographie der Phrasikleia dezidierte stilistische Züge einer parischen Bildhauertradition offengelegt.[393]

Diese Beobachtungen werfen denn auch ein bezeichnendes Schlaglicht auf die Oberflächengestaltung der Phrasikleia-Basis: Zwischenstadien bei der Zurichtung von Werksteinblöcken wurden nämlich im ionisch-kykladischen Raum bereits seit dem 6. Jh. v. Chr. als ornamentale Schmuckform verwendet, wobei sich dieses Phänomen vornehmlich in der Architektur beobachten lässt.[394] Verwiesen sei in diesem

390 Allein die im letzten Viertel des 6. Jhs. v. Chr. entstandene Basis des Leanax könnte als freilich durchaus problematisches Vergleichsbeispiel in Betracht gezogen werden, siehe dazu: *IG* I³ 1365 = *DNO* I 378; vgl. Kissas 2000, 61 f. Nr. A 28. Nach Viviers 1992, 107 zeigt die Frontseite der Basis nämlich „un listel d'env. 0,003, travaillé au ciseau et poli, le long des arêtes supérieure et verticales". Diese eventuelle Rahmung blieb aber bei der Anbringung der Inschrift unberücksichtigt, wie es denn auch keine Hinweise auf ihre farbige Fassung gibt. Ihr einstiger Zweck bleibt damit unklar.

391 Kontoleon 1970, 91 f. (Zitat auf S. 92); gefolgt von Barlou 2014, 181.

392 Eine Synopse der Forschungsdiskussion findet sich bei Barlou 2013, 112–115; Barlou 2014, 84 mit Anm. 664.

393 Barlou 2013; Barlou 2014, 84–86. Vgl. bereits Kaltsas 2002, bes. 18 f. Einen kykladischen Einfluss sah Barlou 2013, 111 f. darüber hinaus auch im Falle einer bzw. nach Barlou zweier Grabsäulen, die ebenfalls von Aristion von Paros geschaffen wurden, siehe dazu *IG* I³ 1269 = *DNO* I 350; vgl. Kissas 2000, 79 Nr. A 47. Im Gegensatz zur landläufigen Verwendung dieses Typus als Votivträger in attischen Heiligtümern sei er in Grabkontexten nur in geringer Zahl bezeugt und habe erst durch den Einfluss von kykladischen Bildhauern Verbreitung gefunden. Archaische Grabsäulen sind allerdings auch im ionischen Raum nur in geringer Zahl bezeugt, siehe dazu McGowan 1995, 615 Anm. 2.

394 Lauter 1983, 297–301; Kalpaxis 1986, 42, 82 f., 122–124; Altekamp 1991, 376; Dirschedl 2017, 65.

Abb. 2.14: Anathyroseartiger Mauersockel am Tempel von Sangri (Naxos), drittes Viertel 6. Jh. v. Chr.

Zusammenhang nur auf die aufwendig angelegten Spiegelbossen am Sockel des wohl im dritten Viertel des 6. Jhs. v. Chr. entstandenen Altars vom Kap Monodendri,[395] die anathyroseartigen Spiegelquader am zeitgenössischen Demeter-Tempel bei Sangri auf Naxos (Abb. 2.14)[396] oder etwa auf die mit feinem Randschlag gearbeiteten Krepisblöcke am Schatzhaus von Massalia in Delphi, das im letzten Viertel des 6. Jh. v. Chr. womöglich von einer Bauhütte aus Phokaia errichtet wurde.[397] Über den frühen Sonderfall der Phrasikleia-Basis hinaus bietet dieses besondere Charakteristikum der ionisch-kykladischen Steinmetztradition eine naheliegende Erklärung für das Aufkommen des Phänomens der dekorativen Unfertigkeit im spätarchaischen Athen.

VI Neue visuelle Ästhetik: Ionische Bildhauer im spätarchaischen Athen

Seit dem mittleren 6. Jh. v. Chr. lässt sich eine ausgeprägte Präsenz ionischer bzw. kykladischer Bildhauer in Athen anhand von Künstlersignaturen nachweisen. Dieser Umstand ist zum einen auf die kulturelle Sogkraft der Polis zurückzuführen, die, wie zuvor schon erwähnt, mit der offiziellen Repräsentation der Peisistratiden und einer entsprechenden Inszenierung Athens als ‚ältester Stadt Ioniens' im Einklang

395 Zuletzt Mert 2017, bes. 193–195 zur Datierung (mit Lit.); vgl. Kalpaxis 1986, 24 mit Taf. I, 2.
396 Lauter 1983, 299 f. mit Abb. 8; Gruben 1997, 263 Abb. 1, 266 f. mit Anm. 8 (mit Lit.). Vgl. Ohnesorg 2005, 106–109 mit Abb. 50 für die ähnliche Sockelgestaltung eines wohl noch spätarchaischen Altars im Poseidon-Heiligtum von Thasos.
397 Daux 1923, 52 Abb. 54 und Taf. XVI. Allgemein zum Schatzhaus: Partida 2000, 230–247, bes. 234 mit Anm. 19 zur möglichen Ausführung durch eine phokäische Bauhütte; Hering 2015, 112–115 (mit Lit.).

stand.[398] Wesentliche Faktoren dürften zum anderen aber auch der gegen Ende des 6. Jhs. v. Chr. stetig wachsende politische wie ökonomische Druck des Perserreiches auf die griechischen Poleis an der Westküste Kleinasiens, die daraus resultierenden innerstädtischen *staseis* und schließlich der im Jahre 500/499 v. Chr. ausbrechende Ionische Aufstand gewesen sein.[399] In vielfacher Hinsicht wurde die materielle Kultur Athens dieser Zeit, sei es in der Vasenmalerei, der Architektur oder der Skulptur, beispielsweise mit der Einführung des Schrägmantels in die Ikonographie der Korenstatuen oder der zunehmend verbreiteten Darstellungen des Sitzmotivs im Grabkontext, von einer neuen ‚ionisierenden' Ästhetik geprägt.[400]

Künstler wie Aristion von Paros[401] oder Pythis[402], Endoios und Philergos[403], die entgegen der späteren literarischen Überlieferung aus Ionien stammen dürften, sowie die chiotische Bildhauerfamilie des Archermos, Boupalos und Athenis[404] arbeiteten dabei nicht nur für athenische Auftraggeber, sondern vielfach auch für in Athen ansässige Ionier, die offenbar gezielt nach den ihnen vertrauten Formen verlangten.[405] Die von Philergos geschaffene Sitzstatue des Samiers Leanax oder das statuarische Monument gleichen Typus für den Naxier Anaxilas aus dem Kerameikos, die beide ausschließlich in Form ihrer Basen erhalten sind, legen davon exemplarisch Zeugnis ab.[406]

Vor dem Hintergrund dieser Gemengelage, die von der Bewahrung des Eigenen im Fremden bzw. von einer in eine ästhetische Mode verkehrten Exotik des Fremden bestimmt wurde, muss auch das Phänomen der dekorativen Unfertigkeit verstanden werden: Von Künstlern wie Aristion von Paros oder dem namentlich unbekannten chiotischen Bildhauer der Basis Kat. 2.2 in Athen bekannt gemacht, wurde diese neue Art der Oberflächengestaltung sukzessiv in das Formenrepertoire lokaler

---

398 Shapiro 1989, 48 f., 103 f.; Welwei 2011 (Teil I), 244. Zur ‚Kulturpolitik' der Peisistratiden im Bereich der Musik und Dichtung siehe hier auch Anm. 333.

399 Vgl. D'Onofrio 1998, 113–116; Welwei 2011 (Teil II), 27–31.

400 Zur Vasenmalerei: Jackson 1976, bes. 80–86. Zur Verbreitung von Votivsäulen: Donos 2008, 41–48; Kissas 2000, 21–28. Zur Skulptur: Pedley 1978; Viviers 1992, bes. 206–218; Tölle-Kastenbein 1992, bes. 137 f.; Franssen 2011, 144 mit Anm. 36; Barlou 2013. Zum Motiv des Sitzens siehe auch Keesling 1999, 532–536.

401 Zu Aristion von Paros siehe hier Anm. 377.

402 Wagner 2004, 338; *DNO* I 413–414.

403 Für eine ionische Herkunft des Endoios und Philergos: Viviers 1992; Keesling 1999, 523–528; Andreiomenou 2006, bes. 52. Dagegen konstatiert u. a. Paus. 1, 26, 4 die athenische Abstammung des Endoios. Dementsprechend auch Brinkmann 2001, 204f.; *DNO* I 361–370.

404 Zu Archermos, Boupalos und Athenis siehe hier Anm. 339.

405 In diesem Zusammenhang Viviers 1992, 217: „On ne peut donc nier qu'il s'agit là, du moins à l'origine, d'une réponse spécifique à la demande d'une clientèle bien définie." Vgl. Kaczko 2010, 211; Hochscheid 2015, 271 f.

406 Zur Basis des Leanax siehe hier Anm. 390. Zur Basis des Anaxilas: *IG* I^3 1357 (um 510–500 v. Chr.); vgl. Kissas 2000, 62 f. Nr. A 29.

Bildhauerwerkstätten wie z. B. des Kritios und Nesiotes übernommen. Dagegen hielt man, wie gezeigt wurde, für die Praxis des Beschreibens weitgehend an Vertrautem fest. Allein, dass ein derartiger Rezeptionsprozess nicht ohne Weiteres unterstellt werden kann, zeigt der Umstand, dass sich vergleichsweise im naheliegenden Bereich der öffentlichen Bautätigkeit Athens der motivische Gebrauch von dekorativer Unfertigkeit erst vermehrt um die Mitte des 5. Jhs. v. Chr. nachweisen lässt.[407] Umso prägnanter ist deshalb die Rolle der Statuenbasen als Vorläufer dieser Entwicklung.

VII Zerstörte Tempel: Dekorative Unfertigkeit im Zeichen der Perserkriege?

Gegenüber einer dezidiert *dekorativen* Qualität von Werkzoll, Bossierung oder Randschlag und Spiegel ist der ‚Erfolg' dieser Oberflächengestaltung an den Statuenbasen des frühen 5. Jhs. v. Chr. nach Catherine Keesling auf einen anderen Grund zurückzuführen, nämlich auf ihre Semantisierung als *lieu de mémoire* im erinnerungskulturellen Diskurs der Perserkriege: Ihre spezifische Bearbeitungsweise erinnere nämlich an die unfertigen Bauglieder des von den Persern im Jahre 480 v. Chr. zerstörten Vorparthenon.[408] Es vermag wohl nicht zu verwundern, dass dieses Sakrileg in der Tat die zeitgenössischen Diskurse bestimmte, auch wenn es sich bei dem sog. Eid von Plataiai mit seiner Bestimmung, die von den Persern zerstörten griechischen Heiligtümer nicht wieder aufzubauen, um eine retrospektive Fiktion des 4. Jhs. v. Chr. handeln dürfte.[409] So lässt etwa Aischylos in seiner im Jahre 472 v. Chr., mithin nur acht Jahre nach der Schlacht von Salamis verfassten Tragödie Πέρσαι den Geist des Dareios vom Frevel des persischen Heeres berichten:

> „οἳ γῆν μολόντες Ἑλλάδ᾽ οὐ θεῶν βρέτη
> ᾐδοῦντο συλᾶν οὐδὲ πιμπράναι νεώς·
> βωμοὶ δ᾽ ἄιστοι, δαιμόνων θ᾽ ἱδρύματα
> πρόρριζα φύρδην ἐξανέστραπται βάθρων."
>
> „Die sich auf Hellas' Boden Götterbilder nicht gescheut zu rauben noch Brand zu legen an ihr Haus: Altäre – spurlos fort, der Gottheit Bilder – ganz entwurzelt, um und um gestürzt aus Sockels Grund."[410]

Und mehr noch, im Zuge der Aufräumarbeiten auf der Akropolis, die man bereits in den frühen 470er Jahren begonnen hatte, wurden die unfertigen Säulentrommeln des Vorparthenon sowie Partien des Gebälks des ebenfalls zerstörten Alten Athenatempels

407 Kalpaxis 1986, 125. Zur Athener-Halle in Delphi siehe hier Anm. 414.
408 Keesling 2010, 125–128, bes. 127.
409 Siehe dazu Miles 2014, bes. 129–133 (mit Lit.).
410 Aischyl. Pers. 809–812.

weithin sichtbar in der neu errichteten Nordmauer verbaut. Der Denkmalcharakter dieser Wiederverwendung ist schwerlich zu leugnen.[411]

Entscheidend für die von Keesling vertretene Hypothese ist der Umstand, dass eine Unfertigkeit suggerierende Oberfächengestaltung an mehreren, im historischen Umfeld der Perserkriege entstandenen Denkmälern nachgewiesen werden kann.[412] Lässt man das Anathem des Kallimachos (Kat. 2.17) mit seinem Werkzoll tragenden Säulenschaft aufgrund der älteren Datierung außer Acht,[413] betrifft das a) die vielleicht nach der Schlacht von Sestos 479/478 v. Chr. entstandene Stoa der Athener im Heiligtum von Delphi, deren anathyroseartig bearbeitete Krepis die Weihinschrift trägt,[414] b) zwei mit Randschlag und Spiegel verzierte Basen eines auf der Akropolis geweihten Beuteanathems aus den Jahren nach 480 v. Chr.,[415] c) ein am Schauplatz der Schlacht von Marathon um 470–460 v. Chr. aufgestelltes Tropaion in Form einer unkannelierten, in Werkzoll belassenen Säulenbasis der ionischen Ordnung[416] sowie d) mehrere anathyroseartig bearbeitete Blöcke, die, beschriftet mit Epigrammen für im Kampf gefallene Athener, einem wohl aus dem *demosion sema* stammenden Kenotaph zugewiesen werden können. Seine Verbindung mit der Schlacht von Marathon bzw. Salamis und dementsprechend auch die ins frühe 5. Jh. v. Chr. fallende Datierung werden in der Forschung kontrovers diskutiert.[417] Für diese räumlich getrennten und typologisch völlig unterschiedlichen Einzelmonumente wurde dem antiken Betrachter nach Keesling durch die einheitliche Oberflächengestaltung ein „visual link" geboten, der sie als kohärente Denkmalgruppe zu erkennen gab und darüber hinaus auch, wie bereits erwähnt, den Bezug zur unfertigen Architektur des Vorparthenon

---

411 Kousser 2009, bes. 270–272; Miles 2014, 123f.

412 Unter die unten angeführten Denkmälern wollte C. Keesling auch die auf der Agora aufgestellte Statuengruppe der Tyrannenmörder einreihen. Für das im Bereich der Agora gefundene Basenfragment, das wohl mit der von Kritios und Nesiotes geschaffenen Neuaufstellung des von den Persern verschleppten Originals zu verbinden ist, konstatierte Keesling 2010, 127 dementsprechend: „the presence of a stippled surface just below the inscription is faintly detectable." Vgl. Keesling 2017, 26. Dem Verf. war es nicht möglich eine derartige Bearbeitung zu verifizieren. Vielmehr scheint die Oberfläche der Basisstirn auch im Bereich der Buchstaben flächig leicht gezahnt worden zu sein, was, wie bereits erwähnt, durchaus übliche Praxis war, siehe hier Anm. 308. Zum Basisfragment: *IG* I³ 502; vgl. Brunnsåker 1971, 84–98 mit Taf. 22; Kissas 2000, 284 Nr. C 83; Krumeich 2007, 10–12; *DNO* I 561. Für eine qualitätsvolle Abbildung siehe Ober/Hedrick 1993, 55 Abb. 4.1.

413 Nicht zu überzeugen vermag in diesem Zusammenhang die Beschreibung von Keesling 2010, 126, dass die Säulenbasis „*imitated* the appearance of earlier private dedications, among which the architectural style originated as a surface treatment with no special significance." [Hervorhebung durch den Verf.]. Es handelt sich hierbei aber eben nicht um eine Form der Rezeption, sondern vielmehr um den Ausdruck ein und desselben ästhetischen Phänomens.

414 Amandry 1953, bes. 37–39 mit Taf. 21–23. Zur Weihinschrift: *IG* I³ 1464. Vgl. Gauer 1968, 101f.

415 Zu diesem Weihgeschenk siehe hier Anm. 343.

416 Vanderpool 1966; Rabe 2008, 101–104 (mit Lit.); jetzt Korres 2017.

417 *IG* I³ 503/504; vgl. Matthaiou 1988; Jung 2006, 84–96 (mit ausführlicher Darstellung der kontroversen Forschungspositionen); Arrington 2015, 43–46 (mit Lit.).

Abb. 2.15: Krepis und Säulenbasis der sog. Athener-Halle in Delphi, nach 479/478 v. Chr.

vermittelte. Die Signifikanz dieser Monumente im kollektiven Gedächtnis Athens habe wiederum zur Popularität des „architectural style" im Rahmen der privaten Votivpraxis beigetragen.[418]

Ohne dass es an dieser Stelle möglich oder auch notwendig ist, alle genannten Denkmäler im Einzelnen zu besprechen, erscheint die Athener-Halle in Delphi besonders geeignet, um diese Hypothese zu überprüfen. In prominenter Position wurde die Stoa am oberen Ende der heiligen Straße gegen die polygonale Stützmauer der Tempelterrasse errichtet.[419] Die Stirnseiten ihrer noch *in situ* liegenden Krepis wurden, wie bereits erwähnt, anathyroseartig zugerichtet, wobei die Stylobatstufe die eigentliche Weihinschrift trägt (Abb. 2.15).

Ohne eine Glättung sind hier die Buchstaben, die sich mit einer außergewöhnlichen Höhe von ca. 18 cm nach archaischer Praxis dicht an die Unterkante des Randschlages drängen, direkt in den gespitzten Spiegel, in Einzelfällen sogar über Fugen hinweg eingemeißelt worden.[420] Auffälliger als diese Bearbeitung sind indes die Säulenbasen, die der Stoa auf sicherer Grundlage zugewiesen werden können und in der Forschung lange Zeit als singulär in ihrer Form betrachtet wurden.[421] Tatsächlich handelt es sich um einen äußerst ungewöhnlichen Rückgriff auf einen Basentypus, der in Kleinasien um die Mitte des 6. Jhs. v. Chr. bis in das dritte Viertel dieses

418 Keesling 2010, 127 f.
419 Zur Lage und Architektur der Stoa siehe Amandry 1953.
420 Siehe hier Anm. 414.
421 Amandry 1953, 40–44, 95–98 mit Taf. XXIV, wonach eine der Basen noch *in situ* aufgefunden wurde.

Abb. 2.16: Sockelfragment vom Kenotaph der gefallenen Athener, frühes 5. Jh. v. Chr. (Athen, Agora I 303a).

Jahrhunderts an einigen wenigen Bauwerken wie dem älteren Artemision von Ephesos oder dem älteren Apollon-Tempel in Didyma verbreitet war.[422]

Ob diese überraschende Wahl, wie Burkhardt Wesenberg vermutete, tatsächlich einen Hinweis auf den Schauplatz des Krieges bieten sollte, dessen Beute gemäß der Weihinschrift in der Stoa ausgestellt war, sei dahingestellt.[423] Wesentlich erscheint vielmehr, dass die Halle offensichtlich absichtsvoll in eine dezidiert altertümlich-‚ionisierende' Atmosphäre gekleidet wurde, die sich Betrachter natürlich vorderhand durch vertraute Elemente der Bauornamentik wie den ionischen Kapitellen, zugleich aber auch anhand von Details wie den kannelierten Tori der ansonsten wohl eher fremd wirkenden Basenform erschloss.[424] In diesem Zusammenhang muss sicherlich auch die ‚unfertige' Bearbeitung der Krepis verstanden werden: Sie diente als komplementäres, ‚ionisierendes' Dekorelement und eben nicht als Sinnbild der Perserzerstörung auf der Akropolis.

Damit stößt man zugleich zum Problem von Keeslings Argumentation vor, welche die Kontinuität einer spätarchaischen Ästhetik der dekorativen Unfertigkeit, wie sie hier dargelegt wurde, ohne Weiteres negiert bzw. der Deutungshoheit der Perserkriege unterordnet. Eine Gegenprobe erlaubt die vielleicht kurz nach 480 v. Chr. entstandene Quaderbasis des Metöken Hegelochos aus der Bildhauerwerkstatt des Kritios und Nesiotes, bei dem es sich nach Name und Dialekt um einen Ionier handeln

422 Wesenberg 1971, 130–141; so auch jüngst Dirschedl 2013, 275–284. Es stellt sich die Frage, inwieweit die Rezeption dieser seltenen Basenform an der Athener-Halle auf die Beteiligung einer ionischen Bauhütte oder eines ionischen Architekten schließen lässt.

423 Wesenberg 1971, 141. Vgl. Amandry 1953, 115 Anm. 1.

424 Zu den erhaltenen ionischen Kapitellen der Stoa: Amandry 1953, 45–47, 98–101.

dürfte.[425] Die Einlassungsspuren auf der Oberseite der Basis geben zu erkennen, dass das Weihgeschenk als leicht überlebensgroße Bronzestatue im weiten Ausfallschritt zu rekonstruieren ist, die mit einiger Sicherheit den Stifter als gerüsteten Krieger zeigte.[426] Diesem Thema entspricht auch die in *stoichedon* verfasste Weihinschrift an Athena, welche das Anathem als *mnema* der von Hegelochos im Krieg, und zwar mit hoher Sicherheit im Kampf gegen die Perser, auf sich genommenen Anstrengungen zu erkennen gibt.[427] Anzeichen einer ‚Unfertigkeit' suggerierenden Oberflächengestaltung, durch die das Weihgeschenk, folgt man Keeslings Hypothese, in den Kreis der öffentlichen Denkmäler treten und damit zusätzlich aufgewertet werden würde, sucht man freilich vergebens. Andererseits stellt sich im Falle von Stiftern wie Mikythe (Kat. 2.12) oder Pyres (Kat. 2.22) die Frage, ob ihren Weihgeschenken nicht ähnliche Mechanismen der Identitätsvergewisserung zugrunde liegen, wie sie zuvor für die älteren statuarischen Monumente des Leanax oder Anaxilas konstatiert wurden.

Kehren wir abschließend im Zusammenhang mit den Persermonumenten noch einmal auf die Praxis des Beschreibens zurück, der gerade an dem zuvor erwähnten Gefallenenkenotaph aus dem *demosion sema* eine besondere Bedeutung zufällt (Abb. 2.16).[428] Die fragmentarisch erhaltenen, anathyroseartig bearbeiteten Blöcke sind in Form eines längeren Sockels zu ergänzen und trugen mehrere, heute nicht mehr erhaltene Stelen, auf denen man sich in Analogie zu anderen Monumenten wohl Gefallenenlisten vorzustellen hat.[429] In inzwischen bekannter Weise wurden die zweizeilig in *stoichedon* angelegten Epigramme in den horizontal an der oberen Blockkante verlaufenden Randschlag gesetzt, der aus diesem Grund deutlich breiter ist. In einer späteren Phase hat man den gespitzten Spiegel auf identischer Breite für die Anbringung eines zweiten Epigramms geglättet. Fern jeder visuellen Bezugnahme auf die Perserzerstörung[430] scheint diese Art der Oberflächenbearbeitung vornehmlich einen anderen ‚Kampf' zu bestreiten, nämlich jenen um die Aufmerksamkeit der Betrachter: Durch den Kontrastreichtum des Dekors mit seinen rauhen und glatten Flächen wurde das Geschriebene, das ja durchaus essentiell für das ‚Funktionieren'

---

425 Athen, Akropolis-Museum, Inv. 13206. *DAA* 121 = *IG* I³ 850 (um 470/60 v. Chr.?) = *CEG* I 272: „[Πα]ρθένοι Ἐκφάντο με πατὲρ ἀνέθε|κε καὶ *h*υιὸς / ἐνθάδ' Ἀθεναίει μνε͂μα | πόνον Ἄρεος / Ἑγέλοχος μεγάλε<ς> τε / φι|λοχσενίες ἀρετε͂ς τε πάσες μοῖραν | ἔχον τένδε πόλιν νέμεται. | Κρίτιος : καὶ Νεσιότες : ἐποιεσάτεν." „Der Athena Parthenos hat mich hier geweiht der Vater und Sohn eines Ekphantos als Denkmal für die Qualen des Ares, Hegelochos, wegen der großen Gastfreundschaft und all der Tugend, die ihm zuteil ward, als er in der Stadt wohnte. Kritios und Nesiotes haben es beide gefertigt." (Übers. nach K. Hallof). Vgl. Krumeich 2007, 13 mit Anm. 40; *DNO* I 565 (zur Datierung nach 480 v. Chr.); Kaczko 2016, 345–354 Nr. 89 (mit Lit.).

426 Krumeich 2007, 13 mit Anm. 40; *DNO* I 565; Kaczko 2016, 345–354 Nr. 89.

427 Vgl. Kaczko 2016, 352.

428 Siehe hier Anm. 417.

429 Zur Rekonstruktion: Matthaiou 1988.

430 Ein solcher Bezug führt zudem ins Leere, wenn das Monument tatsächlich unmittelbar in den Jahren nach Marathon entstanden wäre, vgl. jetzt Arrington 2015, 45 f., der die sekundäre Beschriftung vermutungsweise nach 480 v. Chr. ansetzt.

des Monuments im erinnerungskulturellen Diskurs war, prägnant hervorgehoben, ohne dass man jedoch, wie gezeigt wurde, von seiner Rahmung im eigentlichen Sinne sprechen kann. Der Block als Träger, sein Dekor und die Schrift formen eng miteinander korrelierend ein *beschriftetes* Monument.

VIII Schlussbetrachtung

Alles in allem – gegenüber einer allzu eng gefassten semantischen Ausdeutung der ‚unfertigen' Oberflächengestaltung an der hier besprochenen Gruppe von spätarchaisch-frühklassischen statuarischen Monumenten aus Athen ist vor allem ihre dekorative Qualität geltend zu machen. Neben der allgemein zu beobachtenden Mode ‚*à la Ionienne*' dürfte ein spezifischerer ästhetischer Reiz – und das gilt sicherlich auch für die Ursprünge dieses Motivs in der spätarchaisch-ionischen Architektur – von der bewussten Interferenz mit den ‚wohlgeordneten' architektonischen Formen wie der sorgfältig geglätteten Oberfläche eines Blockes bzw. eines kannelierten Säulenschaftes herrühren, in denen sich geradezu archetypisch das griechische Konzept des *kosmos* widerspiegelt.[431] Dem entspricht das idealistisch formulierte Urteil Hans Lauters zum hellenistischen „Bossenstil": „Daneben steht das sinnliche Vergnügen, das der Anblick rauher bzw. ‚roher' Formen und Oberflächen einem Auge gewährt, das von subtilen Glättungen verwöhnt und schon übersättigt ist, welche die ‚feine' griechische Architektur vor fast jeder anderen auszeichnet."[432] In diesem Sinne vermag das Aufkommen der dekorativen Unfertigkeit durchaus ein Zeitphänomen darzustellen, lässt sich doch am Ende der archaischen Epoche die behutsame Etablierung einer „*intentional disorder*" im Bereich des Ornamentalen der visuellen Kultur beobachten.[433] Für die Praxis des Beschreibens an den besprochenen statuarischen Monumenten spielte diese Entwicklung aber keine nennenswerte Rolle: Der neuartigen Variabilität der Oberflächengestaltung zum Trotz zeigt sich ein dezidiertes Festhalten an Bekanntem, indem sich die Disposition des Geschriebenen weiterhin eng an der Materialität ihres Trägers ausrichtete.

Bemerkenswert bleibt, soweit durch den erhaltenen Bestand an Monumenten fassbar, dass das Phänomens der dekorativen Unfertigkeit auf die Räume der (attischen) Heiligtümer bzw. auf die in ihnen aufgestellten Weihgeschenke beschränkt blieb.[434] Denn obgleich das Erscheinungsbild der attischen Nekropolen in Form der

---

431 Zum Konzept des *kosmos* in der griechischen Architektur siehe etwa Marconi 2004. Zum Ornamentalen in der Architektur aus Sicht der modernen Architekturtheorie: Dürfeld 2008, bes. 72–77 zum Begriff des *kosmos*.

432 Lauter 1986, 289f.

433 Dietrich 2018c, 194–197 im Bezug auf spätarchaische Plastik und Vasenmalerei.

434 Für entsprechende Anatheme mit dekorativer Unfertigkeit aus Olympia und Delphi s. hier Anm. 357, die in ihrer Zahl jedoch weitaus geringer ausfallen.

weit verbreiteten Stufenbasen wesentlich im Sinne des ‚gebauten' statuarischen Monuments geprägt wurde, scheint doch die Basis der Phrasikleia-Kore und ihre Oberflächengestaltung ein folgenloser Vorläufer geblieben zu sein, sieht man von dem jüngeren Kenotaph der gefallenen Athener aus dem *demosion sema* ab.[435] Da das vorläufige Ende der aufwendigen privaten Grabrepräsentation in Attika um die Wende vom 6. zum 5. Jh. v. Chr. *grosso modo* mit dem erstmaligen Aufkommen der dekorativen Unfertigkeit an den Weihgeschenken zusammenfällt, während eine intensivere Verbreitung erst im frühen 5. Jh. v. Chr. nachgewiesen werden kann, vermag der fehlende Befund im Bereich der Grabdenkmäler nicht zu verwundern.

Dass die dekorative Unfertigkeit selbst in den Jahren nach der Mitte des 5. Jh. v. Chr. zumindest an den statuarischen Monumenten Athens aus der Mode kam, während sie sich in der zeitgenössischen Architektur der Polis einer neuen Beliebtheit erfreute, überrascht nur, wenn man ihre sprunghafte Verbreitung in der ersten Jahrhunderthälfte mit dem Narrativ der Perserkriegszerstörung erklären will. In ihrer Funktion zur repräsentativen bzw. ästhetischen Aufwertung der Statuenbasen mag sie schließlich von anderen Schmuckformen wie beispielsweise von z. T. aufwendig gestalteten Kopf- und Fußprofilen abgelöst worden sein.[436] Allein, das Ende blieb ein vorläufiges: Spätere Rückgriffe, die allerdings deutlich entfernt sind von der bemerkenswert dichten chronologischen Geschlossenheit der hier besprochenen Gruppe, illustrieren den ungebrochenen ästhetischen Reiz der dekorativen Unfertigkeit.[437]

435 Siehe aber die Basis des Leanax hier Anm. 390. Allgemein zu den archaischen Stufenbasen aus dem Grabkontext: Kissas 2000, 42–69 Nr. A 8–39.

436 Zum Auftreten der profilierten Quaderbasis: Jacob-Felsch 1969, 49 f.

437 Exemplarisch zum frühhellenistischen Daochos-Weihgeschenk aus Delphi siehe Kapitel IV, S. 201–204; daneben u. a. etwa eine Reihe von Horos-Steinen aus dem Athener Kerameikos (siehe Stroszeck 2003 mit Verweisen), das spätklassische Weihgeschenk des Phaidimides von der Akropolis (*IG* II² 4319), die für Q. Fufius Calenus wiederverwendete frühhellenistische Statuenbasis aus dem Amphiaraion von Oropos (*I. Oropos* 450 [Petrakos 1997] = *IG* VII 380) oder aber die von Herennia Procula signierte Statuenbasis für die Kopie des berühmten Eros von Thespiai (*I. Thespiai* 271; siehe Biard – Kalliontzis – Charami 2017, 750 Abb. 39).

Anhang: Archaisch-klassische statuarische Monumente mit dekorativer Unfertigkeit

Stufenbasen

[2.1] *Block der Stufenbasis des Alkibios*
Athen, Akropolis, Inv. 13262. FO: Akropolis, östlich der Propyläen.
Ἀλ̣κ̣ίβιος
ἀνέθεκεν
κιθαροιδός
Νεσιότες.
„Alkibios hat (dies) geweiht, der Kitharasänger, der Nesiote.“[438]
um 510–500 v. Chr.
Edd.: *IG* I³ 666.
Lit.: *DAA* 84; Brunnsåker 1971, 136; Kissas 2000, 101f. Nr. B 25; Keesling 2003, 66f.; Franssen 2011, 213f.

Quaderbasen

[2.2] *Fragment eines Basisblocks*
Athen, Akropolis-Museum, Inv. 13639. FO: Akropolis, beim Beulé-Tor.
[---]ο : γυνὲ : ἀνέθεκεν [: ἀ]παρχέ[ν].
[---]ς ἐποίεσεν Χῖος.
„[---] Gattin hat (dies) geweiht als Erstlingsgabe. [---]s von Chios hat es gefertigt.“
frühes 5. Jh. v. Chr.
Edd.: Kreeb 1986; *IG* I³ 830*bis*.
Lit.: Kissas 2000, 283 Nr. C 81; Viviers 2002, 66f.; Keesling 2010, 126.

[2.3] *Basisblock*
Athen, Agora, Inv. I 5517. FO: als Spolie in hellenistischer Zeit verbaut in der Klepsydra als Teil der Brüstung.
[- c. 4–5 -]ς ⁝ ἀνέθεκεν ⁝ δεκά̣τ̣εν : κ̣αὶ̣ *ḥ*[ο]ι π̣α̣ῖδες [⁝ Ἀπό]λ-
λονι ⁝ *alia manu additum:* καὶ Δίφιλος.
„[---]s hat (dies) als Zehnten geweiht und die Kinder dem Apollon. – und Diphilos.“
um 500–480 v. Chr.
Edd.: *SEG* 16, 14; *IG* I³ 950.
Lit.: Nulton 2003, 25; Keesling 2005, 399–401; Geagan 2011, 8f. A8 (mit Lit.).

---

438 Die deutsche Wiedergabe der griechischen Inschriften richtet sich im Folgenden in aller Regel nach der von K. Hallof für die digitale Edition der *IG* (http://telota.bbaw.de/ig/index.html) [Stand: 13.09.2019] angefertigten Übersetzung. Bei zu fragmentarisch erhaltenen Texten wurde auf die Angabe einer Übersetzung verzichtet.

[2.4] *Basisblock des Kallias*
Athen, Akropolis-Museum, Inv. 7898. FO: Akropolis, südöstlich der Propyläen.
Καλλίας *h*ιππονίκο ἀνέθ|εκ[ε]ν.
„Kallias, Sohn des Hipponikos, hat (dies) geweiht."
um 480 v. Chr.
Edd.: *IG* I^3 835.
Lit.: Studniczka 1907, 54–60; *DAA* 111; Kyle 1987, 203f. A 31.; Krumeich 1997, 91f.; Keesling 2003, 67, 170f.

[2.5] *Basisblock des Leagros*
Athen, Agora, Inv. I 1597. FO: beim Zwölf-Götter-Altar auf der Athener Agora.
[Λ]έαγρος : ἀνέθεκεν : Γλαύκονος
δόδεκα θεοῖσιν.
„Leagros, Sohn des Glaukon, hat (dies) geweiht den Zwölfgöttern."
nach 480 v. Chr.
Edd.: *SEG* 10, 319; *IG* I^3 951.
Lit.: Raubitschek 1939a; Rumpf 1964, 141; Davies 1971, 90–92 Nr. 3027; Kyle 1987, 222f. P 100; Gadbery 1992, bes. 474; Krumeich 1997, 64–68; Kissas 2000, 89 Nr. B 10; Seaman 2002; Geagan 2011, 9f. A9 (mit Lit.).

[2.6] *Fragment eines Basisblocks*
Athen, Akropolis-Museum, Inv. 13213. FO: Akropolis, zwischen Parthenon und Propyläen.
[Βί]ο̣ν ἀν̣έ̣θε̣κ̣ε̣ν Ἀν̣[αφ]λ[ύστιος δεκάτεν
[τ]ε͂ι Ἀθεναίει.
„Bion aus Anaphlystos hat (dies) geweiht als Zehnten der Athena."
um 470–460 v. Chr.
Edd.: *IG* I^3 852.
Lit.: *DAA* 119.

[2.7] *Fragmente eines Basisblocks des Demostratides*
Athen, Epigraphisches Museum, Inv. 6308+6371. FO: Akropolis.
Δ̣ε̣μ[οσ]τ̣ρατί[δες : - c. 5 -]
δο : Σφ[έ]ττιος : ἀ[νέθεκεν].
„Demostratides, Sohn des [---]des, aus Sphettos hat (dies) geweiht."
um 470–460 v. Chr.
Edd.: *IG* I^3 853.
Lit.: *DAA* 118.

[2.8] *Fragment eines Basisblocks*
Athen, Epigraphisches Museum, Inv. 6515. FO: Akropolis.
[---]ένης.
um 440 v. Chr.
Edd.: *IG* I^3 886.
Lit.: *DAA* 145.

Rundbasen

[2.9] *Fragment einer Rundbasis des Opsios und eines zweiten Stifters*
Athen, Akropolis-Museum, Inv. 13270. FO: Akropolis.
[- c. 6 -]ας κ̣αὶ [῎Ο]φσιο[ς] ἀνεθέτεν
[τε͂ι Ἀθ]εναίαι ἀπαρχὲν ῎Οαθεν.
[Κρίτι]ος καὶ Νεσότες ἐποιεσάτεν.
„[---]as und Opsios aus Oa haben (dies) beide geweiht der Athene als Erstlingsgabe. Kritios und Nes(i)otes haben es gefertigt."
um 480–470 v. Chr. (*DNO*), um 475–465 v. Chr. (*IG* I³)
Edd.: *IG* I³ 848.
Lit.: *DAA* 160; Rumpf 1964, 144; Krumeich 2007, 12f.; Stewart 2008, 391; Keesling 2009; *DNO* I 569.

[2.10] *Fragmente einer achtseitigen Basis*
Athen, Epigraphisches Museum, Inv. 6274 und ex-Agoramuseum, Inv. I 5408. FO: Akropolis und Agora.
[- c. 5 -]ς ἀ[νέθεκεν ---].
[Κρ]ί̣τιος : καὶ Νε[σιότες : ἐποιεσάτεν].
[---] hat (dies) geweiht [---]. Kritios und Nesiotes haben es beide gefertigt."
um 475–465 v. Chr.
Edd.: *IG* I³ 846.
Lit.: *DAA* 161a (Add.); Kissas 2000, 106f. Nr. B33; *DNO* I 568; Geagan 2011, 14 A22 (mit Lit.).

Pfeilerbasen

[2.11] *Pfeilerbasis des Euthydikos*
Athen, Epigraphisches Museum, Inv. 6324. FO: Akropolis, beim Erechtheion.
Εὐθύδικος
ἀνέθηκεν.
„Euthydikos hat (dies) geweiht."
um 480–470 v. Chr.
Edd.: *IG* I³ 837.
Lit.: *DAA* 294.

[2.12] *Pfeilerfragment der Mikythe*
Athen, Epigraphisches Museum, Inv. 6254. FO: Akropolis, bei der Südmauer.
[Μ]ικύθη μ' ἀνέ[θηκεν]
[Ἀθ]ηναίηι τό[δ' ἄγαλμα] /
[εὐξ]αμένη̣ δ̣[εκάτην]
[καὶ] ὑπὲρ πα[ίδων]
[κ]αὶ ἑαυτῆ̣[ς]. /
Εὔφρων̣ [ἐπο-]
[ί]ησεν̣.
„Mikythe hat mich geweiht der Athene, dieses Standbild, da sie es gelobt, als Zehnten für die Kinder und für sich selbst. Euphron hat es gefertigt."
um 470–450 v. Chr.
Edd.: *IG* I³ 857; *CEG* I 273.
Lit.: *DAA* 298; *DNO* I 659; Löhr 2000, 44f. Nr. 47; Kaczko 2016, 354–358 Nr. 90 (mit Lit.).

Säulenbasen

[2.13] *unkannelierte Säulenbasis*
Athen, Epigraphisches Museum, Inv. 6298. FO: Akropolis.
Ἀριστ[---].
um 500 v. Chr.
Edd.: *IG* I³ 737.
Lit.: *DAA* 26; Kissas 2000, 243 Nr. B 212.

[2.14] *unkannelierte Säulenschaftbasis des Xenokles*
Athen, Akropolis-Museum, Inv. 6960. FO: Akropolis, bei der Nordmauer.
Χσενοκλέες ⁝ ἀνέθεκεν ⁝ Σοσινέο.
„Xenokles, Sohn des Sosineos, hat (dies) geweiht."
um 500–480 v. Chr.
Edd.: *IG* I³ 690.
Lit.: *DAA* 42; Kissas 2000, 232 Nr. B 184; Keesling 2005, 416–418 mit Abb 10.

[2.15] *unkannelierte Säulenbasis der Empedia*
Athen, Akropolis-Museum, Inv. 13396. FO: Akropolis, bei der Nordmauer.
Ἐμπεδία δεκάτεν ἀνέθεκεν [τ]ε͂ι Ἀθ[ε]να-
ίαι.
„Empedia hat (dies) als Zehnten geweiht der Athena."
um 500–480 v. Chr.
Edd.: *CEG* I 250; *IG* I³ 767.
Lit.: *DAA* 25; Kissas 2000, 244 Nr. B 217; Kaczko 2016, 264–266 Nr. 68.

[2.16] *unkannelierte Säulenbasis*
Athen, Epigraphisches Museum, Inv. 4047. FO: Voula (Westattika).
[--- ἀνέ]θεκεν τόδ' [ἄγαλμα?]
[--- εὔ]χεται πα̣[---]
um 500–480 v. Chr.
Edd.: *CEG* I 310; *IG* I³ 973.
Lit.: Kaczko 2016, 470–472 Nr. 127 mit Abb. 127.

[2.17] *Säulenbasis des Kallimachos*
Athen, Akropolis-Museum, Inv. 6339. FO: Akropolis.
A: [Καλ(λ)ίμαχος μ' ἀν]έθεκεν Ἀ<φ>ιδναῖο[ς] τἀθεναίαι ⁝ ἄν[γελον ἀθ]ανάτον *h*οὶ Ὀ̣[λύνπια δόματα] ἔχοσιν.
B: [– ⏖ – πολέ]μαρχος̣ Ἀθεναίον τὸν ἀγõνα ⁝ τὸν Μα̣[ραθον ⏖]ελενονο[-- c. 11 -- ⁝] παισὶν Ἀθεναίον μν̣[εμ – ⏖ – ⏖ – ⏓].
A: „Kal(l)imachos aus Aphidna hat mich geweiht der Athena, den Boten der Unsterblichen, die Olympische Häuser bewohnen."
B: „[---] Polemarch der Athener den Kampf in Marathon [---] den Kindern der Athener als Denkmal [---]."
nach 490 v. Chr.
Edd.: *CEG* I 256; *IG* I³ 784.
Lit.: *DAA* 13; Meiggs/Lewis 1988, 33f. Nr. 18; Kissas 2000, 195–198 Nr. B 154; Jung 2006, 72–84; Keesling 2010; Franssen 2011, 161–163; Kaczko 2016, 281–291 Nr. 73 (mit Lit.).

[2.18] *unkannelierte Säulenbasis*
Athen, Epigraphisches Museum, Inv. 5206. FO: evtl. Akropolis.
[---] ἀνέθεκε.
um 470–460 v. Chr. (?)
Edd.: *IG* I^{3} 861.
Lit.: *DAA* 38.

[2.19] *unkannelierte Säulenbasis des Diogenes*
Athen, Epigraphisches Museum, Inv. 6312. FO: Akropolis, in der Westhälfte des Erechtheion.
Διογέν[ης]
ἀνέθηκεν
Αἰσχύλο
*h*υὺς Κεφ[α]-
λέος.
„Diogenes hat (dies) geweiht, Aischylos' Sohn, aus Kephale."
um 460–450 v. Chr.
Edd.: *IG* I^{3} 865.
Lit.: *DAA* 46.

[2.20] *unkannelierte Säulenbasis des Timotheos*
Athen, Epigraphisches Museum, Inv. 6375. FO: Akropolis, südlich der Propyläen.
Τιμόθ[ε]ος Κ̣όν[ονος ἀνέθηκεν (?)]
Ἀναφλύστιο[ς ---].
„Timotheos, Sohn des Konon, aus Anaphlystos hat (dies) geweiht [---]."
um 460–450 v. Chr.
Edd.: *IG* I^{3} 863.
Lit.: *DAA* 47; Krumeich 1997, 111–113; March 2008, bes. 140f.

Rekonstruktion unsicher

[2.21] *Fragmente des Basisblocks des Peikon*
Athen, Epigraphisches Museum, Inv. 6362. FO: Akropolis.
Πείκον ⁝ Ἀνδρο[κ]λ[ε---]
ἀνεθέτεν ⁝ Ἀθεναί[αι].
„Peikon (und) Androkl[e---] haben es beide geweiht der Athena."
um 470 v. Chr. (?).
Edd.: *IG* I^{3} 843.
Lit.: *DAA* 131 a; Richter 1962, 13f.; Raubitschek 1973–1974, 620.

[2.22] *Fragmentarischer Basisblock des Pyres*
Athen, Akropolis-Museum, Inv. 6978. FO: Akropolis, verbaut in der Westtür des Parthenon, wo der größte Teil der Basis noch immer sitzt.
[τόνδε Πύρε]ς ἀνέθεκε Πολυμνέστ̣ο φίλο[ς *h*υιὸς]
εὐξάμενος δεκάτεν Παλλάδι τριτ̣ογενεῖ.
Κυδονιέτας Κρεσίλας ἐργάσσατο.
„Dieses (Standbild) hat Pyres geweiht, der liebe Sohn des Polymnestos, da er es gelobt, als Zehnten der Pallas Tritogeneia. Kresilas aus Kydonia hat es gefertigt."
um 440 v. Chr.

Edd.: *CEG* I 280; *IG* I³ 885; vgl. Anth. Gr. XIII 13.
Lit.: *DAA* 133; Korres 1994, 90 MB 12 mit Abb.; Despinis 2008, 293f.; *DNO* II 1097; Kaczko 2016, 377–382 Nr. 98 (mit Lit.).

[2.23] *Fragmentarischer Basisblock des Teles(tes)*
Marathon, Museum, Inv. BE 34. FO: Marathon (Valaria).

> *h*ερακλεῖ τόδ’ ἄγαλμα Τελέσ[τες – ⏖ – ⏓]
> τὸμ Πυλίοις ἀνέθεκε *h*ερακ[λ ⏖ – ⏖ – ⏓].
> „Dem Herakles hat dieses Standbild Teles[tes ---] geweiht von den Spielen des Herakles bei den Toren [---].“

um 440 v. Chr.
Edd.: *CEG* I 318; *IG* I³ 1015*bis*.
Lit.: Matthaiou 2003, 191–197; Kaczko 2016, 500–504 Nr. 135 (mit Lit.).

[2.24] *Fragment eines Basisblocks*
Athen, Agora, Inv. I 5706. FO: zwischen Nordabhang der Akropolis und Areopag.

> [---]λιχ[---]

5. Jh. v. Chr.
Edd.: Geagan 2011, 13 A18.

Kapitel III

Überlegungen zum Layout griechischer Statueninschriften ausgehend von der Nikandre-Weihung

von Nikolaus Dietrich

Mit der von Klaus Hallof verfassten epigraphischen Einleitung im *Neuen Overbeck* liegt seit Kurzem erstmals eine höchst nützliche zusammenfassende Darstellung griechischer Statueninschriften aus epigraphischer Perspektive vor, welche sich jedoch an nicht-Epigraphiker wendet.[439] Die nun folgenden Ausführungen stellen dem eine (bild-) archäologische Perspektive auf Statueninschriften an die Seite, die insbesondere auf Fragen der Materialität der Inschriften fokussiert ist, ohne jedoch einen systematischen Anspruch zu erheben und Vollständigkeit anzustreben. Die verschiedenen Aspekte des Layouts griechischer Statueninschriften, die hier behandelt werden, sollen vielmehr ausgehend von einem einzigen Beispielbefund, der Nikandre-Weihung und ihrer Inschrift, entwickelt werden, von wo aus andere archaische und teils klassische Statueninschriften zum Vergleich herangezogen werden sollen (Abb. 3.1a–c und Abb. 0.1). An der Weihinschrift dieser von Nikandre im mittleren 7. Jh. v. Chr. gestifteten Kore aus Delos,[440] der frühesten bekannten großformatigen archaischen Marmorstatue, wird nämlich besonders gut deutlich, wie weit das Layout einer Statueninschrift in ihren wissenschaftlichen Editionen entfernt sein kann von der räumlichen Disposition der Buchstaben auf dem materiellen Schriftträger. Emanuel Löwys *Inschriften griechischer Bildhauer* gibt den Inschriftentext folgendermaßen wieder:[441]

> Νικάνδρη μ’ ἀνέθηκεν ἑκηβόλῳ ἰοχεαίρῃ,
> κούρη Δεινοδίκεω τοῦ Ναξίου, ἔξοχος ἀλ(λ)έων,
> Δεινομένεος δὲ κασιγνήτη, Φράξου δ’ ἄλοχός μ[ε].

An die Textedition im epigraphischen Corpus der *Inscriptions de Délos* angelehnt, stellt sich die sehr altertümliche Inschrift in einer deutlich weniger geglätteten Form

---

439 *DNO* I, XXIX–LIV.

440 Athen, Nationalmuseum 1; Mitte 7. Jh.; Richter 1968, 23–25, Nr. 1; Kaltsas 2002a, 35f., Nr. 7; G. Kokkorou-Alevras in: Despinis/Kaltsas 2014, 3–8, Kat. Nr. I.1.1 (mit sehr reicher Bibliographie). Für eine Auswahl aus der weiteren Bibliographie siehe Meyer/Brüggemann 2007, 69f., Kat. Nr. 110. Die herausragende Monographie Donohue 2005, deren zentrales Fallbeispiel die Weihung der Nikandre ist, befasst sich nur am Rande mit der Dedikationsinschrift (siehe Donohue 2005, 220f.).

441 Löwy 1885, 288, Nr. 430. Zur Weihinschrift aus einer an archaischer Plastik interessierten archäologischen Perspektive siehe Karakasi 2001, 76f.

https://doi.org/10.1515/9783110645422-004

dar, welche die Eigenheiten dieser frühen inselionischen Inschrift stärker zum Ausdruck kommen lässt:

> Νικάνδρη μ’ ἀνέθεκεν h(ε)κηβόλοι ἰοχεαίρηι | ϙόρη {κούρη} Δεινο-
> δίκηο τῶ Ναh3σίο {Ναχσίου} ἔh3σοχος {ἔχσοχος} ἀλ(λ)ήον | Δεινομένεος δὲ κασιγνέτη
> Φhράh3σο {Φράχσου} δ’ ἄλοχος μ[ήν?].[442]

In Bezug auf das Layout der Inschrift ist hier v. a. hervorzuheben, dass diese jüngere Edition die Zeilenumbrüche, welche auf der Statue zu finden sind, übernimmt, anstatt die Zeilenumbrüche wie in Löwy 1885 an die metrische Untergliederung des Textes in drei Hexameter anzupassen, welche ihrerseits nun durch die bekannten vertikalen Trennlinien markiert werden. Derartige Unterschiede zwischen den Texteditionen, auch wenn sie keineswegs nur marginal sind, verschwinden in den landläufigen Übersetzungen, mit denen Archäologen (zumindest heutzutage) *de facto* meist arbeiten. So lautet die Übersetzung, welche im gegenwärtigen Standard-Handbuch zu archaischen Koren (Karakasi 2001) gegeben wird, folgendermaßen:

> „Nikandre hat mich der ferntreffenden Kore geweiht, die Tochter des Deinodikos von Naxos, hervorragend unten den anderen Frauen, Schwester des Deinomenos, Gattin des Phraxos“[443]

Die grundlegende Bedeutung der Frage, ob man einen Inschriftentext im Layout der modernen Edition entsprechend seiner metrischen Struktur oder entsprechend der Zeilengliederung der materiell geschriebenen Inschrift wiedergibt, wurde oben bereits hervorgehoben (siehe oben Einleitung, S. 23). Doch kann man anhand dieses konkreten Einzelbefunds in der Analyse deutlich weiter gehen und die grundsätzliche Frage aufwerfen, was Layout – ein Begriff, der erstmal an moderne Formen der räumlichen Disposition von Text denken lässt, – unter den Bedingungen von Meißeln auf Stein (bzw. in diesem spezifischen Fall: von Meißeln auf eine Statue) eigentlich

---

442 *I Délos* 2 (= Plassart 1950); *IG* XII 5, 2, 1425b; *CEG* I 403. Auf die Wiedergabe von metrischen Längen und Kürzen, wie sie in den *Inscriptions de Délos* I erscheinen, wurde hier verzichtet. Über die Lesung des letzten Buchstaben gibt es Uneinigkeit. Alternativ wird darin auch ν erkannt (so nach Autopsie Peek 1957, 570, Nr. 16). Diese Variante ließe sich dann plausibel zu ν[ῦν] ergänzen, mit dem ansprechenden Sinn „[jetzt] Frau des Phraxos“. Dieser Lesung und Ergänzung folgt auch Guarducci 1967, 153–156, Nr. 1. Allgemein zur Nikandre-Inschrift siehe auch Jeffery 1961, 291, 303, Nr. 2; Powell 1989, 341 f.

443 Karakasi 2001, 76 (Übersetzung übernommen von Kraiker 1976, 27, Anm. 9). Auffällig ist hier, dass diese Übersetzung gar nicht der Textedition entspricht, für deren Abdruck sich die Autorin entschieden hat. In dieser wird die alte und mittlerweile verworfene Ergänzung [ὁ δεῖνα ἐποίησε] („soundso hat es gemacht“) weiterhin vorgeschlagen, so dass in der Übersetzung noch eine Bildhauersignatur erscheinen sollte. Dieser kleine Lapsus mag darauf hindeuten, dass die klassischen Archäologen, die dieses Werk verwenden, gar keinen so genauen Blick auf den griechischen Inschriftentext werfen, und editorische Akribie in dem Bereich dementsprechend nicht so wesentlich erscheint.

Abb. 3.1a–c: Statue der Nikandre, Mitte 7. Jh. v. Chr., Vorderansicht (a), linke Seitenansicht mit Inschrift (b) und Inschrift selbst (c) (Athen, Nationalmuseum 1).

bedeutet.[444] Doch bevor wir hier auf die Beschreibungskategorie des Layouts kommen können, ist ein langer Umweg nötig – ein Umweg, welcher der großen Distanz entspricht, welche die in die von Nikandre geweihte Statue eingemeißelte Inschrift von modernen Auffassungen von Layout trennt.

444 Für eine Einführung in die Problematik des Layouts in frühen Schriftkulturen siehe Ast/Attia/Jördens/Schneider 2015 (zu frühgriechischem Layout: 597–600). Kritisch ließe sich an diesem Einführungstext allerdings der implizite Fortschrittsdiskurs hinterfragen, der von frühen ersten Versuchen des Layoutens von Text hin zu ‚besseren', die Leserlichkeit befördernden Layoutlösungen führt. Das Layout attischer Inschriften behandelt Leslie Threatte in ihrer Grammatik attischer Inschriften: Threatte 1980, 58–73. Die äußerst dichte Darstellung wendet sich eindeutig an ein Fachpublikum von Epigraphikern und ist folglich weniger auf Fragen der visuellen Präsentation von Schrift – auf Abbildungen wird etwa vollständig verzichtet – als auf Schreibkonventionen fokussiert, deren Kenntnis in der epigraphischen Praxis unerlässlich ist bei der Lesung und Ergänzung von Inschriftentexten. Die hier gestellte Frage, was Layout in archaischen Inschriften überhaupt bedeutet, interessiert die Autorin angesichts dieser Zielsetzung ihres Handbuchs naheliegender Weise und zu Recht nicht.

I Was bedeutet Layout bei archaischen Statueninschriften? Boustrophedon, ‚Schlangenschrift', dreh- und wendebare Buchstaben und ihre ‚Fixierung' auf dem Schriftträger

Die Inschrift ist, wie es für frühe Inschriften allgemein häufig geschieht, *boustrophedon* eingemeißelt worden, mithin weder einheitlich links- noch rechtsläufig sondern derart, dass die Schreib- und Leserichtung am Ende jeder Zeile wechselt.[445] So beginnt die Inschrift mit dem Namen der Stifterin, läuft dann rechtsläufig bis zum Ende der Zeile, wo die Inschrift umbiegt und linksläufig zurückläuft, um auf der Höhe des Zeilenbeginns der ersten Zeile für die verbleibenden (erhaltenen) 15 Buchstaben nochmals umzubiegen. Diese Beschreibung gibt den Befund hinsichtlich der Schreibrichtungen jedoch noch nicht vollständig wieder. Während nämlich beim ersten Umbiegen der Inschrift auch die Buchstaben ‚umgedreht' werden, so dass diese nunmehr spiegelverkehrt erscheinen, werden die Buchstaben beim zweiten Umbiegen nicht nochmals (zurück-) gespiegelt, so dass die letzte Zeile der Inschrift gegenüber den beiden ersten Zeilen auf dem Kopf steht. Beim ersten Umbiegen wechselt folglich die Leserichtung von rechtsläufig zu linksläufig, beim zweiten Umbiegen wird die Linksläufigkeit der zweiten Zeile für die wenigen verbleibenden Buchstaben jedoch beibehalten. Gleichzeitiges Spiegeln der Buchstaben, mithin der Wechsel der Leserichtung, beim Umbiegen der Inschrift von Zeile zu Zeile ist bei *boustrophedon*-Inschriften die Regel. Man sieht dasselbe Prinzip etwa auch bei einer bedeutend jüngeren und einem anderen Lokalstil angehörenden Inschrift an der Basis der attischen Grabstele des Tettichos aus der Mitte des 6. Jhs. v. Chr. (Abb. 3.2)[446] mit folgendem Text:

> [εἴτε ἀστό]ς τις ἀνὲρ εἴτε χσένος
> ἄλοθεν ἐλθόν ⁝ / Τέτιχον οἰκτίρα-
> ς ἄνδρ' ἀγαθὸν παρίτο, ⁝ / ἐν πολέμοι
> φθίμενον, νεαρὰν hέβεν ὀλέσαν-
> τα ⁝ / ταῦτ' ἀποδυράμενοι νε͂σθε ἐπ-
> ὶ πρᾶγμ' ἀγαθόν.[447]

> „Möge ein jeder, ob Bewohner dieser Stadt oder Fremder von außerhalb, bevor er weiterzieht, den Tet(t)ichos betrauern, einen tapferen Mann, der in der Schlacht fiel und seine zarte Jugend dahingab. Nachdem ihr dies beweint habt, schreitet weiter zu tüchtiger Tat!"[448]

---

445 Zu Schreibrichtungen in archaischen griechischen Inschriften siehe grundsätzlich Jeffery 1961, 43–50. Für attische Inschriften siehe Threatte 1980, 52–57.

446 Athen, Epigraphisches Museum 10650; Richter 1961, 25, 158f. [M. Guarducci], Nr. 36, mit Abb. 203. Zur Basis siehe Kissas 2000, 44f., Nr. 11 (mit weiterer Bibliographie). Zum Epigramm (*IG* I³ 1194 bis [= *CEG* I 13], mit weiterer Bibliographie) siehe Tueller 2010, 43f.

447 *IG* I³ 1194 bis [= *CEG* I 13].

448 Eigene Übersetzung.

Abb. 3.2: Basis der attischen Grabstele des Tettichos um 550 v. Chr, (Athen, Epigraphisches Museum).

Während man zumindest bei der äußerst frühen Inschrift auf der Kore der Nikandre mit einiger Plausibilität vermuten kann, dass sich hier bezüglich Schreibrichtungen noch keine festen Konventionen herausgebildet hätten, lässt die sehr sorgfältig gemeißelte und geregelt wirkende Inschrift am Grabmonument des Tet(t)ichos diese Vermutung nicht mehr plausibel erscheinen. Dass bei dieser *boustrophedon*-Inschrift die Umkehrung der Schreibrichtung an das Spiegeln der Buchstaben gekoppelt ist, hat hier offenbar System. Die allgemeine Regel, wonach beim Wechsel der Schreibrichtung auch die Buchstaben gespiegelt werden, hat jedoch gar nicht spezifisch etwas zu tun mit der *boustrophedon*-Schreibweise von Inschriften. Vielmehr lässt sich allgemein feststellen, dass bei linksläufigen Inschriften die Buchstaben gespiegelt werden, wie dies etwa im äußerst reichen Befund an einzeiligen linksläufigen Inschriften in der archaischen Vasenmalerei der Fall ist.

Vor dem Hintergrund allgemeiner archaischer Schriftpraxis ist an der sehr frühen Nikandre-Inschrift aus dem mittleren 7. Jh. v. Chr. also weder ungewöhnlich, dass die Schreibrichtung am Ende einer Zeile wechselt, noch dass die Buchstaben beim Wechsel der Schreibrichtung gespiegelt werden. Eher noch ist ungewöhnlich, dass beim Schreibrichtungswechsel der dritten Zeile die Buchstaben, statt gespiegelt zu werden, um 180° gedreht wurden, so dass sie ‚auf dem Kopf' stehend erscheinen. Dieser Variante des ‚Umbiegens', welche sich an einigen nicht sehr zahlreichen frühen Inschriften findet, gab der Philologe Ernst Zinn im Rahmen eines allgemeinen Entwicklungsmodells griechischer Schrift von Frühformen eher ‚Buchstaben-animistischen'

Charakters hin zur späteren normalisierten Schrift den Namen ‚Schlangenschrift' und sah in ihr eine Vorstufe der üblichen *boustrophedon*-Schreibweise mit gespiegelten Buchstaben.[449] Lilian Jeffery bezeichnet ebenjene Sonderform stattdessen als ‚false *boustrophedon*', ohne eine zeitliche Folge anzunehmen.[450] Interessant am Nebeneinander beider Varianten des *boustrophedon* ist die Gemeinsamkeit, die sie darin haben, dass der Wechsel der Schreibrichtung jeweils Auswirkungen auf den einzelnen Buchstaben hat: Wenn er nicht wie üblich gespiegelt wird, dann muss er gedreht werden, damit gewährleistet ist, dass dieser dem gemäß der Schreibrichtung jeweils nächsten Buchstaben nicht ‚den Rücken kehrt'. Offenbar haben Buchstaben so etwas wie ein ‚Vorne' und ein ‚Hinten', welche stets in Korrespondenz zur Schreib- und Leserichtung stehen müssen.

Dies gilt natürlich im Prinzip auch für unsere modernen (lateinischen) Buchstaben. Dennoch bleiben zwischen der griechisch-archaischen Schriftkultur, die sich an der Nikandre-Inschrift äußert, und unserer modernen Schriftkultur in Bezug auf die hier betrachteten Phänomene wesentliche Unterschiede. Während es in der Inschrift auf der Kore der Nikandre problemlos möglich scheint, Buchstaben zu spiegeln, sind seitenverkehrte Buchstaben in unserer Schriftpraxis eindeutig *falsch ausgerichtete* Buchstaben, die als solche die Aufmerksamkeit des Lesers stark auf sich ziehen. Sie bleiben zwar dennoch entzifferbar, stören jedoch den Lesefluss erheblich und zerstören so zumindest für einen kurzen Moment die Illusion der Schrift als transparenten Mediums, das den Textsinn *unmittelbar* und ohne vorhergehenden Dekodierungsakt transportieren würde. Der seitenverkehrte Buchstabe in unserer modernen Schriftkultur lenkt den Blick somit auf die Zeichenhaftigkeit des Zeichens und macht die doppelte Natur des Schriftzeichens (und jedes anderen Zeichens) als eines für sich selbst stehenden Gegenstands einerseits und als bloßer Vermittler eines von diesem Gegenstand unabhängigen Sinns andererseits deutlich. Diese Eigenschaften des seitenverkehrten Buchstabens in unserer modernen Schriftkultur – seine Aufmerksamkeit auf sich ziehende Wirkung und seine Fähigkeit, nicht nur für etwas anderes, sondern auch für sich selbst zu stehen – macht ihn zu einem gern gewählten Mittel, wenn es in der Werbe- und Kulturindustrie darum geht, aus dem einfachen Schriftzug mit dem Namen eines Herstellers oder einer Musik-Band ein Logo mit ikonischem Potenzial zu machen, das sowohl ‚für sich steht', als auch die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich zieht.[451]

449 Zinn 1950/51.

450 Jeffery 1961, 49f. Zu false-*boustrophedon* in attischen Inschriften siehe Threatte 1980, 56.

451 Ein beliebiges Beispiel hierfür wäre die stilisierte Schreibweise als EMINƎM des unter dem Künstlernamen Eminem bekannten US-amerikanischen Rappers. Jeder Spaziergang durch die von Firmen- und Ladenlogos, Werbeplakaten sowie Graffitis angefüllten städtischen Räume oder gleichermaßen jedes Surfen im Internet ließe einen auf zahlreiche weitere Beispiele derartiger moderner Schriftgestaltungsweisen stoßen.

Während in unserer modernen Schriftkultur das *exzeptionelle* Spiegeln von Buchstaben eines der Mittel darstellt, die grundsätzliche Doppelnatur von Schrift als für sich stehende, opake Zeichen und als transparente Träger von Sinn, welche im Normalfall gar nicht zum Tragen kommt, hervorzuheben und einem Schriftzug somit ausnahmsweise eine ikonische Qualität zu verleihen, macht das *normale* Spiegeln von Buchstaben, wie wir es an der Nikandre-Inschrift beobachten können, deutlich, dass ebenjene Doppelnatur von Schrift in der griechisch-archaischen Schriftkultur den Status des Normalen besitzt und Schrift somit grundsätzlich ikonisch aufgefasst wird – so die These, welche man aufstellen könnte. Ein Sinnspruch, der dem hellenistischen Komödiendichter Menander zugeschrieben wird, kann als Kronzeuge für diese These herhalten: Διπλῶς ὁρῶσιν οἱ μαθόντες γράμματα (180 Jäkel)[452] – „Zweifach sehen die, die Schriftzeichen gelernt haben." Wie immer bei derart aus dem Kontext herausgerissen überlieferten Zitaten aus der antiken Literatur bleibt natürlich völlig offen, wie dieser Sinnspruch vom mutmaßlichen Autor Menander gemeint war. Seine Eigenschaft als Komödiendichter lässt den Verdacht aufkommen, dass es hier weniger um eine positive Aussage geht als um eine doppelbödige Charakterisierung verquerer Schriftbeherrschung – dass das Ziel des Erlernens von Schrift also doch nicht das zweifache Sehen, sondern das einfache Erkennen des Textinhalts sei. Den Primat des Textinhalts betont für diesen Menander-Aphorismus jedenfalls Georg Gerleigner, welcher diesen höchst sinnvollerweise in die Diskussion um Schriftbildlichkeit zuerst eingebracht hat.[453] Was dieser antike (Un-) Sinnspruch jedenfalls zeigt, ist, dass die hier gemachten Gedanken über die Transparenz oder Opazität des Mediums Schrift nicht vollkommen unverbunden sind mit einem denkbaren emischen Diskurs über Schrift.

Die ikonische Qualität, welche Schrift nach der hier vertretenen These im Falle der Weihinschrift der Nikandre besitzt, äußert sich an den hier betrachteten Möglichkeiten des Spiegelns und Drehens von Buchstaben noch in einer weiteren Hinsicht. Wie oben hervorgehoben, folgt aus dem am Befund feststellbaren Spektrum des Möglichen hinsichtlich Drehens und Wendens von Buchstaben, dass diese so etwas wie ein ‚Vorne' und ein ‚Hinten' haben. Angesichts der Tatsache, dass normales *boustrophedon*, das beim Wechsel der Schreibrichtung mit dem Spiegeln der Buchstaben operiert, erheblich häufiger vorkommt als ‚Schlangenschrift' (in der Terminologie von E. Zinn) bzw. ‚false *boustrophedon*' (in der Terminologie von L. Jeffery), welche mit dem Wenden der Buchstaben um 180° operiert, kann man auch behaupten, dass Buchstaben so etwas wie ein ‚Oben' und ‚Unten' haben. Dieses den Buchstaben inhärente ‚Oben' und ‚Unten' würde die Inschriftenschreiber dazu bringen, es in aller Regel vorzuziehen, Buchstaben zu spiegeln, als sie – nunmehr im wahrsten Sinne des Wortes – ‚auf den Kopf' zu stellen, auch wenn letzteres dennoch eine Möglichkeit darstellt, der

452 Jäkel 1964.
453 Gerleigner 2015, 209f.

man sich unter bestimmten Bedingungen bedienen kann. Diese Bedingungen waren bei der Nikandre-Inschrift offenbar gegeben. Wohl weil es nur noch darum ging, der nicht mehr ganz in zwei Zeilen passenden hexametrischen Weihinschrift die letzten verbleibenden Buchstaben anzuhängen, war das Kippen der Buchstaben eine naheliegende Option. Die dritte Zeile der Inschrift bekommt dadurch den Charakter eines kleinen Postskriptums der zweiten Zeile, so ähnlich wie es beim Schreiben einer Postkarte heutzutage möglich ist, von der strengen horizontalen Zeilengliederung des Textes abzuweichen, wenn es darum geht, auf der bereits vollen Postkarte den letzten Satz noch zu Ende zu schreiben, und sich dafür die Freiheit zu nehmen, den Leerraum zwischen Textblock und physischem Postkartenrand mit einer um 90° abbiegenden, eng am Rand entlang geführten letzten Textzeile auszufüllen.

Auch in unserer Schriftkultur haben Buchstaben ein ‚Oben' und ein ‚Unten'. Dieser vertikalen Ausrichtung wird heute sogar noch viel ausnahmsloser entsprochen: Einen Buchstaben ‚auf den Kopf' zu stellen, ist genauso wenig eine Option, wie ihn zu spiegeln. Vor allem aber ist die Bindung moderner Buchstaben an die rechtsläufige Schreibrichtung (bezüglich des ‚Vorne' und des ‚Hinten') und an ihre vertikale Ausrichtung (bezüglich des ‚Oben' und des ‚Unten') von ganz anderer Art, ist es hier doch der Schriftträger – das bedruckte Blatt Papier, der Bildschirm eines Computers, Tablets oder Handys, die Leuchtschrift vor einem Laden –, welcher die Koordinaten bestimmt, denen sich die einzelnen Buchstaben in ihrer Ausrichtung zu fügen haben. Auf dem Blatt Papier, dem Bildschirm eines elektronischen Geräts oder der Leuchtschrift vor einem Laden wiederum ist das ‚Vorne' des Buchstaben immer ein ‚nach rechts ausgerichtet Sein' und das ‚Oben' immer ein ‚zur Oberseite des Schriftträgers ausgerichtet Sein'. Wie sehr diese Auffassung vom Buchstaben unsere moderne Alltagskultur durchdringt, möchte ich an zwei Beispielen zeigen: (1) Ein Tablet oder Smartphone lässt den auf dem Bildschirm erscheinenden Textblock automatisch um 90° kippen, sobald das Gerät von seinem Nutzer entsprechend gedreht wird, so dass es dem Nutzer geradezu verwehrt wird, Buchstaben in einer anderen als der ‚normalen' Ausrichtung wahrzunehmen. (2) Auch die Leuchtschriften von Läden in Einkaufsstraßen zeigen die einzelnen Buchstaben eines Schriftzugs oftmals auch dann noch in vertikaler Ausrichtung, wenn der Schriftzug selbst vertikal an der Hauswand entlang verläuft, und die Buchstaben des Schriftzugs somit in Etagen *übereinander* stehend erscheinen. Vor der Alternative, die Buchstaben entweder gemeinsam zueinander korrekt auszurichten oder je einzeln zur Oberseite des Schriftträgers hin korrekt auszurichten, entscheidet man sich üblicherweise für letzteres, obwohl dies den Lesevorgang eher erschwert.

Man könnte es folgendermaßen formulieren: In unserer modernen Schriftkultur wird der Buchstabe als zweidimensionale Entität im zweidimensionalen Raum des Schriftträgers aufgefasst, wobei das ‚Oben' des Buchstaben immer dem ‚Oben' des Schriftträgers und das ‚Vorne' immer dem ‚rechts' auf dem Schriftträger entsprechen. Der Buchstabe kann also grundsätzlich nicht gedreht und gewendet werden, ja mehr noch: Er kann gar nicht vom Schreibgrund gelöst werden, da er als zweidimensionale

Entität nur im zweidimensionalen Raum des Schriftgrunds ernsthaft gedacht werden kann. Der Buchstabe als dreidimensionaler, mobiler Gegenstand ist uns heute wahlweise eine surrealistische Vorstellung, welche etwa im ‚magischen' Kontext von Fantasy-Filmen zum Tragen kommen kann,[454] oder eine infantile Vorstellung, welche sich in Kinderprodukten wie der ‚Buchstabensuppe' oder ‚russisch Brot' materialisiert.

In der Schriftkultur, welche sich an der Nikandre-Inschrift oder Tet(t)ichos-Inschrift äußert, wird der Buchstabe dagegen durchaus als ein dreidimensionaler Gegenstand aufgefasst, der sich grundsätzlich drehen und wenden ließe, und bei dem sich erst im Akt des Schreibens, mithin beim Fixieren des mobil und gegenständlich gedachten Buchstabens auf der Oberfläche des Schriftträgers entscheidet, ob das ‚Vorne' des Buchstabens nun einem ‚nach rechts' oder einem ‚nach links' auf dem Schriftträger entsprechen wird. Dass beim Beschreiben des Schriftträgers die Buchstabenreihen in aller Regel dennoch nicht (wie gelegentlich bei der ‚Schlangenschrift'/beim ‚false *boustrophedon*') kreuz- und quer im Raum verlaufen, liegt weniger an den Vorgaben, welche der Schriftträger der Ausrichtung der Buchstaben und Zeilen macht, als an bestimmten Eigenschaften der Buchstaben selbst: an den ihnen als (gedachten) dreidimensionalen Gegenständen inhärenten Koordinaten des ‚Vorne' und ‚Hinten' und des ‚Oben' und ‚Unten'.

Die gegenständliche Auffassung vom Buchstaben wird durch diese ihm inhärenten Koordinaten des ‚Vorne', ‚Hinten', ‚Oben' und ‚Unten' zu einer beinahe körperartigen Auffassung. Diese Koordinaten sind es schließlich, welche auch den menschlichen Körper in seiner Bewegung im Raum bestimmen: Man kann sich beliebig der einen oder anderen Seite zuwenden und somit ‚Vorne' und ‚Hinten' vertauschen, man kann aber nur bedingt ‚Oben' und ‚Unten' vertauschen, wenn man nicht gerade über den Körper eines Tänzers oder Artisten verfügt. Die Metapher vom Buchstaben als Körper funktioniert besonders gut, wenn man als Bezugspunkt den Körper nimmt, wie er in archaischen Flächenbildmedien wie der Vasenmalerei dargestellt wird. Es lässt sich nämlich feststellen, dass Körper in archaischen Flächenbildern – wenn die im Bild ausgeführte Handlung keine atypische Körperhaltungen bedingen – in ihrer Anordnung auf dem Bildträger grundsätzlich genau über die Freiheitsgrade verfügen, über die unter den Bedingungen von *boustrophedon*-Schreibpraxis auch Buchstaben in ihrer Anordnung auf dem Schriftträger verfügen: Sowohl Körper im Flächenbild wie Buchstaben auf dem Schriftgrund sind nicht beliebig drehbar sondern bleiben an die ihnen je inhärente Vertikale gebunden. Auch können weder Körper im Flächenbild noch Buchstaben auf dem Schriftgrund beliebig gewendet werden, sondern es stehen nur zwei Alternativen zur Auswahl. Die Körper im archaischen Flächenbild

---

454 Ein beliebiges Beispiel wäre der für ein Heranwachsenden-Publikum ausgelegte Hollywood-Film *Goosebumps* des Regisseurs Rob Letterman (2015), in welchem in Bücher gebannte Monster sich aus diesen befreien und den Protagonisten nachstellen. Visuell wird dieses Entkommen der Monster aus den Büchern parallelisiert mit der Loslösung der Buchstaben von den Druckseiten.

können mit ihrem fast ausschließlich im Profil und nur ausnahmsweise frontal dargestellten Kopf entweder nach rechts oder nach links gewendet sein, ganz so wie Buchstaben mit ihrem ‚Vorne' entweder nach rechts (bei rechtläufiger Zeile) und nach links (bei linksläufiger Zeile) ausgerichtet sein können.

Die Parallele zwischen Buchstaben auf dem Schriftgrund und Körpern im Flächenbild funktioniert bezüglich der räumlichen Anordnung nicht zuletzt deshalb so gut, weil beim Malen von Körpern auf der Fläche und dem Meißeln von Buchstaben in den Schriftgrund die Aufgabe eine ähnliche ist, nämlich dreidimensional (gedachte) Gegenstände auf einer zweidimensionalen Fläche zu fixieren. Dass das Malen von Figuren auf den Bildträger und das Schreiben von Buchstaben auf dem Schriftträger mit demselben griechischen Verb γράφειν, welches sowohl „zeichnen" oder „malen" als auch „schreiben" bedeuten kann, zum Ausdruck gebracht wird, wurde im Zusammenhang mit Forschungen zu Schrift und Bild schon häufig hervorgehoben.[455] Doch welches *tertium comparationis* ist es überhaupt, welches „schreiben" und „zeichnen" bzw. „malen" kommensurabel macht? Von der Wortsemantik her ist es die Grundbedeutung „ritzen", mittels der das Verb γράφειν sowohl den Akt des Zeichnens wie den des Schreibens bezeichnen kann. Die Kommensurabilität von Schreiben und Zeichnen, welche in diesem Verb zum Ausdruck kommt, bewegt sich also in erster Linie auf einer praxeologischen Ebene und damit nicht unbedingt auf der Ebene umfassender Wesensverwandtschaft. Eine auf die Schrift- bzw. (Flächen-) Bildproduktion bezogene praxeologische Ebene ist es auch, auf der sich wie eben festgestellt die Aufgaben des Fixierens von dreidimensional aufgefassten Buchstaben auf dem zweidimensionalen Schriftgrund einerseits, und von dreidimensionalen Körpern auf dem zweidimensionalen Bildgrund andererseits ähneln.

Dies sollte auch eine Warnung sein, aus der Parallele zwischen Buchstaben auf dem Schriftgrund und Körpern auf dem Bildgrund eine ‚den Griechen' zu unterstellende allgemeine ‚animistische' Vorstellung von Buchstaben als bewegungs- und handlungsfähigen Körpern abzuleiten. Genauso, wie diese Parallele geeignet ist, Ähnlichkeiten zwischen Buchstaben und ihrer räumlichen Anordnung auf dem Schriftgrund einerseits, und Körpern und ihrer räumlichen Anordnung auf dem Bildgrund herauszustellen, lassen sich mithilfe dieser Parallele wesentliche Unterschiede aufzeigen.

Ein erster Unterschied zwischen Figuren im Bildfries und Buchstaben in dem, was man Inschriftenfries nennen könnte, besteht darin, dass die den Figuren inhärente Horizontale und Vertikale, anders als bei Buchstaben, *absolut* gilt: Bildfriese

---

455 Siehe wegweisend Lissarrague 1985, 89; 1992, 191 (bezogen auf Schrift in der attischen Vasenmalerei). Der Gedanke wurde in der jüngeren Vergangenheit von G. Gerleigner im Zusammenhang mit attischer Vasenmalerei produktiv wiederaufgegriffen (siehe Gerleigner 2015, 209f., und Gerleigner im Druck). Im Zusammenhang mit einer breiteren Beschäftigung mit der Ästhetik griechischer Schrift siehe Pappas 2011, 45f. Der Verweis auf die doppelte Bedeutung von γράφειν findet sich aber allgemein sehr häufig.

werden auf den Objekten oder Architekturen, welche sie schmücken, stets so angeordnet, dass sie tatsächlich horizontal verlaufen. In Ausnahmefällen, wo der Bildschmuck eines Gegenstands Figuren auf nicht-horizontalem Grund zeigt, wird dies inhaltlich in aller Regel von den Figuren auch aufgegriffen, etwa indem das Laufen auf einer aufsteigenden Grundlinie als ‚aufwärts-Laufen'/Klettern zu verstehen ist.[456] Buchstaben sind an die ihnen inhärente Horizontale und Vertikale dagegen nur relativ zur Ausrichtung des Schriftfelds gebunden. Wenn der Inschriftenfries wie im Falle der Inschrift auf der von Nikandre geweihten Statue insgesamt vertikal ausgerichtet ist, dann gilt diese Vertikale den einzelnen Buchstaben als Horizontale, obwohl sie absolut gesehen (mithin: für den Betrachter/Leser) vertikal erscheinen. Man könnte den Unterschied folgendermaßen formulieren: Für die Figuren in Bildfriesen ist der Referenzraum, innerhalb dessen sie richtig ausgerichtet sein wollen, der reale Raum, in dem auch der Betrachter steht. Damit wird eine grundsätzliche Kommensurabilität des Körpers der Figur im Bild und des Körpers des Betrachters suggeriert: Beide Körper scheinen denselben Gesetzen der Schwerkraft zu unterliegen. Für die Buchstaben im Inschriftenfries ist der Referenzraum, innerhalb dessen die Buchstaben richtig ausgerichtet sein wollen, das Schriftfeld. Dieses wiederum ist in ihrer Ausrichtung unabhängig von den Koordinaten des realen Raums, in dem der Betrachter steht. Damit wird zwischen den (nur in bestimmten Hinsichten körperhaften) Buchstaben und dem Körper des Lesers *keine* Kommensurabilität wie zwischen den Körpern im Bild und dem Körper des Betrachters suggeriert. Die Körpermetapher trägt – wenig überraschender Weise – beim Buchstaben also deutlich weniger weit.

Ein zweiter Unterschied zwischen Figuren im Bildfries und Buchstaben im Inschriftenfries betrifft nicht ihr jeweiliges Verhältnis zu den Raumkoordinaten des Betrachters/Lesers, sondern ihr jeweiliges Verhältnis untereinander. Um aus dem Zusammenkommen von Figuren auf einem Fries ein interessantes Bild zu machen, wird der Maler – wenn es nicht gerade um die Darstellung einer Prozession o. Ä. geht – meist auf Handlung und Interaktion zwischen Figuren setzen, was fast zwangsläufig die Gleichheit der Ausrichtung der Körper nach links oder nach rechts aufbrechen

---

456 Ein schönes Beispiel hierfür ist der kretische Brustpanzer aus dem 3. Viertel des 6. Jhs. v. Chr. im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe (inv. 1970.26a; siehe Permalink zu diesem Objekt (mit gutem Foto und Beschreibung): https://sammlungonline.mkg-hamburg.de/en/object/Brustpanzer-mit-figürlichen-Darstellungen/1970.26.a/dc00126511 (Stand: 12.09.2019)), wo die Linien, mit denen die Anatomie des Oberkörpers ornamental wiederholt wird, und die folglich aufwärts und abwärts verlaufen, von Sphingen und Löwen beschritten werden. An den beiden Löwen, welche auf den die Brustmuskulatur nachzeichnenden (Schlangen-) Linien marschieren, wird besonders gut deutlich, dass damit ein Klettern und nicht ein Laufen auf ebenerdigem Terrain gemeint ist. Zur strukturellen Unmöglichkeit aufsteigenden Terrains in der archaischen und frühklassischen attischen Vasenmalerei und zu den Ausnahmen, welche diese Regel umso mehr bestätigen, siehe Dietrich 2010, 173–175, mit Abb. 149 (Figurenvase des Sotades-Malers um 460 mit aufwärts kriechenden Satyrn auf der schrägen Anschlussstelle der plastischen Figurengruppe von Krokodil und Äthiopier und des darüber sich erhebenden Vasenkörpers).

Abb. 3.3: Mittelkorinthischer Aryballos um 580 v. Chr., Korinth, Archäologisches Museum C 54-1), Abrollung.

wird und zu den oben angesprochenen atypischen Körperhaltungen führen wird: Körper, die von ihrer vertikalen Ausrichtung etwa durch energisches Vorschreiten oder kraftloses Zusammenbrechen abweichen. Um aus dem Zusammenkommen von Buchstaben auf dem Schriftgrund dagegen einen sinnvollen Text zu machen, ist entsprechend der linearen Struktur des Lesens die gleichförmige Anreihung derselben in Ketten mit jeweils einheitlicher rechts- oder linksläufiger Ausrichtung der einzelnen Buchstaben essentiell: Allzu freies ‚Herumtanzen' der Buchstaben innerhalb der Zeilen würde das Sinnstiftungsprinzip von Schrift schnell zunichtemachen. Es sind also die sehr verschiedenartigen Funktionsweisen der Medien Bild und Text, welche in Figurenfriesen ein relativ hohes Maß an ‚Unordnung' zulassen und begünstigen, in Buchstabenzeilen dagegen ein relativ hohes Maß an ‚Ordnung' stark nahelegen, obwohl ein Drehen und Wenden von Buchstaben, die als mobile und auf dem Schriftgrund zu fixierende Gegenstände aufgefasst werden, nicht prinzipiell ausgeschlossen ist.

Ein gewisser Spielraum bleibt nämlich, und zwar vor allem dann, wenn Schrift in enger Verbindung mit Bildern erscheint. Dieser Spielraum wird, wie sich zeigen wird, in manchen Fällen zu gestalterischen Zwecken genutzt. Ein paar sehr unterschiedliche Beispiele mögen dies illustrieren, zwei aus dem Bereich der bekanntlich sehr schriftaffinen Vasenmalerei und einer aus dem Bereich des attischen Dramas, welches sich als theatralische Darstellungsform von Literatur gewissermaßen auf der Schwelle zwischen Text und Bild befindet: (1) Ein erstes Beispiel betrifft die Namensbeischriften auf einer attisch-schwarzfigurigen Halsamphora aus dem Umkreis des Antimenes-Malers (um 520)[457] mit der Darstellung der Schändung der Kassandra am Kultbild der Athena, welche mit Blick auf ihre Inschrift demnächst ausführlich von

457 (zuletzt) Melbourne, Privatsammlung Graham Geddes, Inv. GpA 1.3; ausführlich publiziert in Jackson 1996/97; BAPD 24969.

Gerleigner besprochen werden wird.[458] An dieser Stelle sei nur darauf hingewiesen, dass sich die linksläufige Namensbeischrift der Athena (ΑΘΕΝΑΙΑ), welche von ihrem Kopf aus in Richtung auf den Kopf des Aias zuläuft, rechtsläufig als Namensbeischrift des Aias (ΑΙΑΣ) lesen lässt – wobei das linksläufig gelesene N von ΑΘΕΝΑΙΑ bei rechtsläufiger Lesung zum Σ von ΑΙΑΣ wird. Für diesen ‚Schriftbildwitz' macht sich der Vasenmaler die Tatsache zunutze, dass die letzten drei Buchstaben des Namens der Athena – A, I und A – spiegelsymmetrisch und somit spiegelinvariant sind, vor allem aber die Tatsache, dass im attischen Alphabet dieser Zeit ein linksläufiges N durch geringfügiges Drehen einem rechtsläufigen Σ sehr ähnlich sieht.[459] Ein geringfügiges Drehen und Wenden der in der Schriftzeile fixierten Buchstaben ist beim Schreiben und Lesen also dennoch ‚erlaubt'...

(2) Auf einem mittelkorinthischen Aryballos um 580 v. Chr. (Abb. 3.3)[460] zieht sich eine metrische Inschrift ganz besonders ‚wild' in Schlangenlinien und mit Wechsel von links- zu rechtsläufiger Schreibrichtung über das Bildfeld:

> Πυρϝίας προχορευόμενος αὐτõ δέ ϝοι ὄλπα (*CEG* I 452)[461]
>
> „(Dies ist) Pyrias, der Tänzer, und ihm (gehört) diese Olpe."[462]

Der Schriftzug zieht sich um einen springenden Tänzer und seine Zuschauer herum. Ein Aulosspieler begleitet den Tanz musikalisch. Wie es Robin Osborne und Alexandra Pappas hervorgehoben haben, ist der schlängelnde Verlauf der Inschrift mit ihrem Auf und Ab, das deutlich über das in dieser Zeit übliche Maß ‚deregulierten' Inschriftenverlaufs hinausgeht, zu verbinden mit dem dargestellten, ebenso lebhaften Tanz. Hier wird der existierende Spielraum bei der Anordnung der Buchstabenreihe auf dem Schriftgrund (der hier auch Bildgrund ist) genutzt, um Inschrift und Bild in eine gegenseitig sich bestärkende Übereinstimmung zu bringen.

(3) Schließlich sei noch auf ein Beispiel aus der Alten Komödie verwiesen. In der Tat muss man nicht auf die in tänzerischer Gebärdensprache nachgestellten Buchstaben der Eurythmie aus der anti-rationalistischen anthroposophischen Bewegung des 20. Jhs. warten, damit die Vorstellung von aus ihrer Fixierung in der Textzeile gelösten, ‚tanzenden' Buchstaben konkrete theatralische Gestalt bekomme. Tanzende

---

458 Siehe Gerleigner in Vorbereitung. Einige Gedanken zu dieser Vaseninschrift wurden von Gerleigner bereits in einem Vortrag am Heidelberger Institut für Klassische Archäologie am 19.06.2016 vorgestellt.

459 Eine Zusammenstellung von Buchstabenformen in der attischen Vasenmalerei findet sich in Immerwahr 1990, XXII–XXIII.

460 Korinth, Archäologisches Museum C-54-1; Roebuck/Roebuck 1955 (Erstpublikation); Wachter 2001, 44–46, Nr. COR 17; Osborne/Pappas 2007, 145 f. (mit Abb. 5.5).

461 Für einen ausführlichen epigraphischen Kommentar siehe Wachter 2001, 44–46, Nr. COR 17 (mit Verweisen auf die reiche epigraphische Literatur).

462 Übersetzung durch Autor.

Buchstaben muss man jedenfalls zu sehen bekommen haben in einer im späten 5. oder frühen 4. Jh. v. Chr, aufgeführten Alphabet-Komödie des attischen Komödiendichters Kallias, in welcher der Chor aus den 24 Buchstaben des damals in Athen neu eingeführten ionischen Alphabets bestand.[463]

Nach den langen Ausführungen, in denen versucht wurde, ausgehend von Eigenheiten der Nikandre-Inschrift mit ihrer *boustrophedon* (bzw. false-*boustrophedon*) Schreibweise die solchen materiellen Erscheinungsformen von Geschriebenem zugrundeliegenden Vorstellungen vom Buchstaben und Prinzipien ihrer Anordnung auf dem Schriftgrund zu benennen und gegenüber modernen Auffassungen von Schrift zu konturieren, ist es Zeit, eine Antwort auf die oben angekündigte Frage vorzuschlagen, was Layout unter den Bedingungen griechisch-archaischer Schriftkultur gegenüber modernem Layout eigentlich bedeutet. Unter Zusammenfassung des bisher Gesagten möchte ich folgende Formulierung für den weiteren Fortgang zugrunde legen: Layout im Rahmen unserer modernen Schriftkultur ist wesentlich das Anordnen der zweidimensional und nicht-gegenständlich gedachten Buchstaben auf dem zweidimensionalen Schriftgrund, wobei nur dreh- und wendeinvariante Translationen möglich sind. Layout in der Schriftkultur der Nikandre-Inschrift bedeutet dagegen wesentlich das Fixieren der dreidimensional und gegenständlich gedachten Buchstaben auf dem ebenso dreidimensionalen und gegenständlichen Schriftträger, wobei das Drehen und Wenden der Buchstaben zwar grundsätzlich möglich ist, durch das den Buchstaben inhärente ‚Vorne', Hinten', ‚Oben' und ‚Unten' jedoch in einigermaßen geordneten Bahnen gehalten wird.

II Das Finden eines geeigneten Schriftgrunds: Plan und Umsetzung

Mit dieser Formulierung dessen, was Layout impliziert, nun nochmal zurück zur Nikandre-Inschrift und damit auch zurück zum Thema dieses Buches im engeren Sinne, der Materialität von Inschriften *in der griechischen Plastik*: Wie geschah das Fixieren der Buchstaben auf dem materiellen Schriftträger konkret, welche Layout-Entscheidungen sind dem Prozess des Beschreibens der Statue seitens des ausführenden Bildhauers zu entnehmen und welche Vorstellungen von dem, was ‚gutes' Layout sei, gehen daraus ggf. hervor?

Der erste Buchstabe, den der Bildhauer in die Oberfläche der Statue eingemeißelt und somit auf dem Schriftträger fixiert hat, ist höchstwahrscheinlich das N des Namens Nikandre, mit dem die Weihinschrift beginnt. Warum genau an dieser Stelle?

463 Zu dieser bei Athenaios X 453c–45b zusammen mit einer Reihe anderer Zitate aus Dramen, die sich mit Buchstaben beschäftigen, überlieferten Komödie siehe Pöhlmann 1971; Ruijgh 2001; Slater 2002; Smith 2003.

Die Blockhaftigkeit dieser und anderer früher archaischer Statuen – eine Blockhaftigkeit, die den Marmorblock, aus dem die Statue herausgemeißelt wurde, am fertigen Standbild noch deutlich und, wie mir scheint, bewusst hervortreten lässt,[464] – bedingt es, dass an den vier Seiten der Statue jeweils eine relativ plane Oberfläche entsteht. Diese plane Oberfläche schien dem Bildhauer offenbar besonders geeignet, die Inschrift aufzunehmen. Wiewohl die Inschrift hier wie bei zahlreichen anderen archaischen Statuen auf der Statue selbst und nicht etwa auf deren Basis eingemeißelt wurde, wählte der Bildhauer für die Inschrift einen Bereich der Statuenoberfläche aus, welcher auf der Skala zwischen figürlicher plastischer Formgebung und nichtfigürlicher Hervorhebung des Marmorblocks näher an Letzterem liegt. Die Tatsache des Beschreibens der Statue selbst bedeutet also noch nicht, dass dem Bildhauer die moderne Intuition, dass Schrift auf der Statue selbst eigentlich nichts zu suchen habe, vollkommen fremd gewesen wäre. Der in Lessings *Laokoon* kunsttheoretisch begründeten, klassizistischen aber vielfach noch bis in die Gegenwart hineinwirkenden Ideologie der Trennung der Medien Bild und Text handelt der Bildhauer zwar offensichtlich entgegen, doch ist die Gegenposition, welche die beschriebene Votivstatue der Nikandre diesbezüglich einnimmt, keine absolut radikale. Wäre es dem Bildhauer darum gegangen, Bild und Schrift maximal ineinandergreifen zu lassen, dann wären die gerundeteren Bereiche der Statuenoberfläche bessere Kandidaten für die Aufnahme der Inschrift gewesen. Diese erste Beobachtung warnt bereits vor dem scheinbar so naheliegenden ‚primitivistischen' Blick auf die Nikandre-Weihung mit ihrem modernen und auch rezenteren antiken Praktiken so sehr zuwider laufenden Inschriftenlayout, welcher am Anfang der Entwicklung stets maximale Fremdheit erkennen möchte, die sich dann im weiteren Verlauf der Entwicklung langsam reduzieren würde, um schließlich auf die eigene Ideologie und Praxis zuzuführen.

Warum hat der Bildhauer den Beginn der Weihinschrift genau auf dieser Höhe und nicht etwa weiter unten positioniert? Die für die Aufnahme der Inschrift als geeignet wahrgenommene, relativ plane Oberfläche an der Flanke der Statue beginnt schließlich unmittelbar am Fußende des Gewands. Hätte der Bildhauer das freigebliebene untere Viertel genutzt, dann hätte seine Inschrift leicht in zwei Zeilen gepasst, ohne dass eine dritte ‚false-*boustrophedon*'-Zeile nötig geworden wäre. Insofern der relativ plane Bereich an der Flanke der Statue in seiner Breite ziemlich genau Platz für seine zwei ersten Inschriftenzeilen bietet, ist die Annahme plausibel, dass der Bildhauer die Höhe der eingemeißelten Buchstaben tatsächlich auch darauf abgestimmt hat, dass zwei Inschriftenzeilen in dem Bereich gut Platz finden. Nun ist aber sichtlich eine dritte ‚Rumpfzeile' hinzugekommen, die dementsprechend auch keinen Platz mehr auf dem planen Streifen an der Flanke der Statue fand und folglich die zur Statuenrückseite hin umbiegende, gerundete Oberfläche zum Schriftgrund hatte. Der Bildhauer hat also die Länge der Inschrift falsch abgeschätzt, was

464 Siehe hierzu Dietrich 2017a, 281–292.

wiederum bedeutet, dass er zum Zeitpunkt des Einmeißelns des ersten Buchstaben den benötigten Platz nicht besonders präzise vorausberechnet hat: Er hat mit dem Schreiben einfach begonnen, zwar mit einem Layout-Plan (nämlich die Inschrift in zwei Zeilen auf jene plane Flanke einzutragen), jedoch ohne sich durch Vorausberechnung die Mittel in die Hand zu geben, diesen Plan dann auch in der ursprünglich intendierten Form zu realisieren (zu diesem auch in zahlreichen anderen Fällen zu beobachtenden, äußerst überraschenden Mangel an präziser Vorausplanung unten mehr: Kapitel III, S. 180–187).

Dort, wo die erste Zeile in die Nähe der am Körper gehaltenen linken Hand der Kore kam, begann der Bildhauer die zweite, linksläufig wieder herablaufende zweite Inschriftenzeile. Offenbar sollte die Inschrift nicht mit dem plastischen und figürlichen Element der Hand in Konflikt geraten. Bemerkenswert sind hier zudem zwei weitere Aspekte: (1) Der so entstandene ‚Zeilenumbruch' scherte sich nicht um Wortgrenzen, insofern der im Genetiv geschriebene Vatersname der Nikandre auf diese Weise in zwei Hälften getrennt wurde. Im Vorhergehenden war bereits mehrfach auf das Phänomen der Missachtung metrischer Untergliederungen im Layout von Inschriftentexten auf ihrem materiellen Träger hingewiesen worden (siehe oben Einleitung, S. 22–23, Kapitel I, S. 70–71). Diese Missachtung ging bereits aus dem ursprünglichen Plan des Bildhauers hervor, eine dreiversige Inschrift in zwei Zeilen zu schreiben. Wenn nun hier nicht nur metrische Untergliederungen, sondern auch Wortgrenzen beim ‚Zeilenumbruch' missachtet werden, dann bekommt das Phänomen eine zusätzliche Dimension: Nicht nur der Inschriftentext als aus verschiedenen Versen bestehende *phonetische* Entität, auch der Inschriftentext als aus verschiedenen Wörtern bestehende *semantische* Entität spielt im Inschriftenlayout keine Rolle (hierzu unten mehr: Kapitel III, S. 164, 169–171, 176)! (2) Die erste Inschriftenzeile nähert sich dem materiellen ‚Hindernis' der Hand *maximal* an. Bereits der folgende Buchstabe Δ hätte in der Zeile keinen Platz mehr gefunden. Dies ist bemerkenswert, wenn man es mit modernen Layout-Konventionen vergleicht. Ein Grundbestandteil jeder gängigen Formatvorlage in Textverarbeitungsprogrammen ist der Randstreifen, welche zwischen dem Textblock und dem physischen Ende der Seite zu bleiben hat – und wer sich diesen Vorgaben nicht beugen möchte und den Randstreifen möglichst auch noch mit Text füllt, dem wird seitens der ‚Hardware' oftmals gemeldet, das der entsprechende Bereich „jenseits des bedruckbaren Bereichs" liege … Doch natürlich ist die Layout-Konvention eines Randstreifens viel älter. Schon in der mittelalterlichen Handschriftenkultur spielt dieser Randstreifen trotz des enormen Kostenaufwands von Pergament[465] eine wesentliche Rolle, ist dies doch der Bereich, wo sich die Ornamentierung und Bebilderung illuminierter Codices ganz besonders austobt.[466] Ein solcher Randstreifen um den beschriebenen Bereich des materiellen Schriftträgers spielt im Layout

---

465 Zu Pergament als Schriftträger siehe Becker/Licht/Schneidmüller 2015.
466 Camille 1992.

der Nikandre-Inschrift nun offenbar *keine* Rolle. Dass der Verzicht auf einen rahmenden Randstreifen hier weder auf das besonders frühe Datum der Nikandre-Inschrift zurückzuführen ist, noch auf die Tatsache, dass diese Inschrift auf der Statue selbst erscheint, zeigt die oben besprochene attische Grabinschrift des Tet(t)ichos aus dem mittleren 6. Jh. v. Chr., wo die Vorderseite der Stelenbasis und nicht das Bildwerk selbst als Schriftträger gewählt wurde (Abb. 3.2). Die perfekt plane und rechteckige Oberfläche dieser Basenvorderseite ist bereits viel besser vergleichbar mit den rechteckigen Papierseiten, mit denen moderne Textlayouts üblicherweise rechnen. Aber auch hier sah der Bildhauer offenbar keine Veranlassung, zwischen dem materiellen Schriftträger und der Inschrift durch einen Randstreifen zu vermitteln, mithin den Inschriftentext innerhalb seines materiellen Trägers nochmals durch einen leeren Randstreifen zu rahmen.[467]

III Schriftstreifen statt Schriftzeilen: Inschriften-Layout als gleichmäßige Flächenfüllung

Wo die zweite, herablaufende Zeile wieder zu dem Punkt kommt, wo die erste Zeile beginnt, wendet sich die Inschrift erneut um, diesmal wie gesagt ohne den Wechsel der Schreibrichtung durch die Spiegelung der Buchstaben ordentlich zu implementieren, sondern durch bloßes Umbiegen mit folglich kopfüber stehenden Buchstaben, was diese dritte Zeile zu einer Art Appendix der zweiten Zeile macht. Doch wenn die dritte Zeile als Fortsetzung der zweiten Zeile zu verstehen ist, warum hat der Bildhauer die zweite Zeile nicht einfach bis herab zum Fußende der Statue weitergemeißelt, was es ihm vielleicht sogar ermöglicht hätte, den Inschriftentext ohne Verlassen des zwei Zeilen breiten planen Bereichs der Statuenoberfläche zu Ende zu schreiben? Hieran erweist sich, wie sich zeigen wird, eine weitere für die Schriftkultur, der die Nikandre-Inschrift angehört, bezeichnende Layout-Entscheidung. Sichtlich war die Tatsache, dass die erste Zeile der Inschrift an dieser Stelle begonnen wurde, ein Hinderungsgrund, die zweite Inschriftenzeile über diesen Punkt hinaus zu verlängern. Der vom Bildhauer gemäß der grundsätzlichen (allerdings nicht bis zum Ende durchgerechneten!) Entscheidung für eine zweizeilige Inschrift gewählte Beginn der ersten Zeile legte mittelbar die Länge dieser ersten Zeile fest, war diese doch nach oben hin durch das materielle ‚Hindernis' der Hand begrenzt. Die Länge der ersten Zeile, die sich aus einer Mischung von Planung und Kontingenz ergeben hatte, war dann offenbar auch für die zweite Zeile bindend. War also die definierte Länge einer Zeile der ausschlaggebende Faktor für das allgemeine Layout der Inschrift? Diese Formulierung wäre nicht ganz zutreffend. Es hatte sich schließlich gezeigt, dass die dritte

467 Das Fehlen von Randstreifen ist ein allgemeines, wenn auch nicht ausnahmslos geltendes Phänomen archaisch-frühklassischer inschrifttragender Basen. Siehe hierzu Dietrich 2017a, 309–313.

Zeile letztlich als Fortsetzung der zweiten Zeile aufzufassen ist, welche für die verbleibenden Buchstaben lediglich nach oben abgebogen war. Die zweite Zeile ist somit deutlich länger als die erste Zeile, womit es nicht die Länge der *Zeile* war, welche der Bildhauer mit der Positionierung seines ersten Buchstaben festgelegt hatte, sondern die Länge des *Textblocks*. Nicht die linear-eindimensionale Zeile, sondern der flächig-zweidimensionale Textblock ist folglich das Grundmodul des Inschriftenlayouts.

Dass nicht das lineare Prinzip der Zeile, sondern die Fläche das Grundmodul von Inschriften-Layouts darstellt, ist ausgesprochen überraschend, wenn man bedenkt, dass die Inschrift als Trägerin eines Textsinns genau das Gegenteil erwarten ließe. Denn um der Inschrift diesen Textsinn zu entnehmen, ist es zwingend notwendig, die von der Inschrift gefüllte Fläche in die lineare Struktur fortlaufender Zeilen zurückzuführen. Einmal mehr zeigt sich folglich, dass es nicht die semantische Dimension der Inschrift ist, welche ihr Layout zuvorderst bestimmt. Allerdings mag dem Leser die hier getroffene Aussage, dass es beim Inschriftenlayout weniger um das Füllen von Zeilen als um das Füllen von Flächen gehe, als eine Kopfgeburt vorkommen, die sich am Befund weder bestätigen noch widerlegen ließe, womit die Aussage eine gewisse Beliebigkeit bekäme. Doch lassen sich an archaischen Inschriften einige sehr konkrete Merkmale benennen, die diese Aussage gut illustrieren können.

(1) Die relative Irrelevanz der Entität ‚Zeile' für das Inschriften-Layout mag einer der Gründe sein, weswegen der Bildhauer der Nikandre-Weihung so wenig Mühe darauf verwendet hat, die zu erwartende Zeilenlänge der auf zwei Zeilen hin konzipierten Inschrift exakt vorauszuberechnen. Vor allem aber bietet dies eine Erklärung für die erstaunliche Tatsache an, dass derartige ‚Rumpfzeilen', wie die dritte Zeile der Nikandre-Inschrift eine ist, bei archaischen und frühklassischen Statueninschriften allgemein so häufig zu finden sind.[468] Geht es darum, eine vordefinierte Fläche mit Inschriftentext zu füllen, ist das in der Archaik so beliebte und trotz seines vermeintlichen Primitivismus so langlebige *boustrophedon*-System die naheliegende Verfahrensweise, ebenso wie die in dieser (antiken!) Bezeichnung dieser Verfahrensweise liegende Metapher vom Ochsen, der das Feld pflügt, ausgesprochen treffend scheint. Auch ein zu pflügendes Feld definiert sich schließlich durch seine Fläche und nicht (gewissermaßen in Zeilen umgerechnet) durch die kumulierte Länge der einzelnen Pflugfurchen. An dem Punkt, wo dem Bildhauer, der sein vordefiniertes Textfeld im *boustrophedon*-Verfahren systematisch mit dem Inschriftentext anfüllt, die Buchstaben ausgehen, an dem Punkt ist sein Werk vollendet. Wenn dieser Punkt in der Mitte einer Zeilenlänge liegt, dann ist die so entstandene ‚Rumpfzeile' kein übergroßes Problem, geht es beim Layouten der Inschrift doch um zu füllende Flächen und nicht um zu füllende Zeilen.

---

468 Um sich von der Häufigkeit derartiger ‚Rumpfzeilen' zu überzeugen, reicht ein Blick in die Zusammenstellung der attisch-archaischen Basen in Kissas 2000.

Abb. 3.4: Fragment des oberen Abschlusses einer Pfeilerbasis von der Athener Akropolis vom Ende des 6. Jh. v. Chr, (Athen, Epigraphisches Museum 6406).

(2) Wenn es im Rahmen moderner Layout-Praktiken darum geht, einen Text durch ein besonders ‚edles' Layout zu ‚nobilitieren', dann gehört es zu den üblichen Stilmitteln, den Zeilenabstand über das Standardmaß hinaus zu vergrößern, ohne dabei im gleichen Maße auch die Schriftgröße zu steigern. Bleibt etwas ‚Luft' zwischen den Zeilen, dann signalisiert dies eine großzügigere, über die bloße Erfüllung des Zwecks der Lesbarkeit hinausgehende Gestaltung. Im Rahmen griechisch-archaischer Layout-Praktiken ist dieses scheinbar so naheliegende Mittel der Nobilitierung und Prachtsteigerung einer Inschrift überraschenderweise *nicht* gängig. Vielmehr gilt die Regel, dass sich der Abstand zwischen den einzelnen Buchstaben einer Zeile im Normalfall nur unwesentlich unterscheidet von dem Abstand zwischen zwei übereinanderliegenden Zeilen. Die Inschrift auf dem Stelensockel des Grabmonuments des Tet(t)ichos kann dies gut illustrieren (Abb. 3.2). Auch bei den am sorgfältigsten gemeißelten Statueninschriften von der archaischen Athener Akropolis lässt sich dies beobachten. Auf dem Fragment des oberen Abschlusses einer Pfeilerbasis von der Athener Akropolis aus dem späten 6. Jh. v. Chr. ist die Abakusvorderseite absolut gleichmäßig mit höchst sorgfältig eingemeißelten Buchstaben gefüllt. Einen Zeilenabstand im engeren Sinne gibt es nicht: die Buchstaben zweier übereinanderliegender Zeilen kommen sich genauso nah wie die Buchstaben einer selben Zeile (Abb. 3.4).[469] Selbiges gilt für die Weihinschrift und die Künstlersignatur der spätarchaischen Antenor-Kore. Sie fällt zwar durch besonders saubere Meißelarbeit, besonders große und gut leserliche

469 Athen, Epigraphisches Museum 6406; Kissas 2000, 130, Nr. 60 (mit Lit.); *CEG* I 208; *IG* I³ 648.

Abb. 3.5: Basis der Antenor-Kore um 530–520 v. Chr. (Athen, Akropolis-Museum 681).

Abb. 3.6: Basis des Grabkouros des Xenokles aus dem beginnenden dritten Viertel des 6. Jh. v. Chr. (Athen, Kerameikos-Museum I 425).

Buchstaben und durchaus auch durch weniger enge Anordnung der Buchstaben aus dem Rahmen – nicht aber durch besonders große Zeilenabstände (Abb. 3.5).[470]

(3) Wo es Hilfslinien gibt, was bei attischen Inschriften zuweilen vorkommt, werden diese nicht als ‚Grundlinien' der darauf aufliegenden Buchstaben verwendet. Anders als beim heutigen Gebrauch Hilfslinien zum Schreiben liegen die Buchstaben nicht auf den Hilfslinien auf. Die Hilfslinien stecken vielmehr die Bereiche ab, in welchen die Buchstaben gesetzt werden sollen. Die Hilfslinien dienen als Begrenzungslinien von *Streifen*. Die inschrifttragene Basis des Grab-Kouros des Xenokles aus dem beginnenden dritten Viertel des 6. Jhs. v. Chr. ist ein gutes Beispiel (Abb. 3.6).[471] Die Buchstaben berühren die Hilfslinien teilweise, aber nicht systematisch. Buchstaben, die nicht ganz von der unteren bis zur oberen Hilfslinie reichen, werden innerhalb des Streifens zentriert. Auch wenn nicht alle Buchstaben exakt dieselbe Höhe haben, sind

470 Athen, Akropolis-Museum 681; um 530–520 v. Chr.; *DAA*, 232–233, Nr. 197; Kissas 2000, 116 f., Nr. 45 (mit Lit.); Keesling 2003, 44 f., Abb. 12; Franssen 2011, 226–229, Kat. Nr. B 20; Kaczko 2016, 72–82, Nr. 15; *CEG* I 210, *IG* I³ 659; *DNO* 1, 297 f., Nr. 389; Dietrich 2017a, 310–313.

471 Athen, Kerameikos-Museum I 425; Kissas 2000, 39 f., Nr. 4 (mit Lit.); *DNO* I, 292–301, Nr. 382–390; Keesling 2017, 88 f.; *CEG* I 19; *IG* I³ 1200 (mit Lit.).

die Größenunterschiede hier wie ganz allgemein in archaischen Alphabeten nicht so signifikant, als dass man etwa eine Gruppe hoher und eine Gruppe niedrigerer Buchstaben unterscheiden könnte, so wie im modernen lateinischen Alphabet etwa das ‚l', das ‚t' oder das ‚f' unter die hohen, das ‚m', das ‚n' oder das ‚o' aber unter die niedrigen Buchstaben gerechnet werden können. Alle Buchstaben auf der Basis des Xenokles reichen *grosso modo* vom unteren bis zum oberen Ende des von den Hilfslinien begrenzten Streifens und füllen diesen damit vollständig aus. Die Hilfslinien sind also keine Orientierungslinien für Schrift*zeilen*, sondern Begrenzungslinien von Schrift*streifen* – und Streifen sind im Gegensatz zu Linien wieder zweidimensionale Entitäten. Es sind aus einem, zwei oder mehr übereinander liegenden Streifen gebildete *Flächen*.

Betrachtet man die Positionierung dieser Schriftstreifen auf den beschrifteten Basisblöcken, dann fällt auf, dass sich diese gerne genau dort befinden, wo Streifen den Blöcken als Dekorelemente gut anstehen – etwa entlang der Oberkante eines Blocks, wie dies bereits beim Moschophoros von der Athener Akropolis der Fall ist.[472] An derartiger Position könnte nach der Logik von Architekturdekor auch ein Abschlussprofil oder ein Kymation liegen. Auch wenn es nicht horizontale Basisblöcke, sondern etwa vertikale Pfeilerschäfte sind, auf die die Inschriften gesetzt werden, folgt das Layout der Schrift, mithin die Positionierung der Schriftstreifen einer Architekturdekorationslogik. In solchen Fällen verlaufen die Schriftstreifen gerne vertikal und simulieren so kannelurartigen Dekor.[473] Wie Abschlussprofile sind Kanneluren als Architekturdekorelemente wiederum nicht linien-, sondern streifenförmig. Die Idee kann bei kannelierten Säulenbasen auch ganz konkret umgesetzt werden, indem die Schriftstreifen einzelne Kanneluren füllen.[474] Teilweise werden Kanneluren auch nur dort gemeißelt, wo sie einen Schriftzug aufnehmen sollen, wie im Falle des bekannten Kallimachos-Weihgeschenks (Abb. 2.3)[475] von der Athener Akropolis.[476]

(4) Mit dem Aufkommen von *stoichedon*-Inschriften im späten 6. Jh. v. Chr., bei denen Buchstaben nun in ein schachbrettartiges Raster geordnet werden,[477] wird das flächendeckende Prinzip der in Schriftstreifen organisierten Inschriften dadurch

472 Athen, Akropolis-Museum 624; um 570–560 v. Chr.; *DAA*, 62f., Nr. 59; Kissas 2000, 83f., Nr. 4 (mit Lit.); *IG* I³ 593; Franssen 2011, 169f., Kat. Nr. B 69; Dietrich 2018a, u. a. 211–216.

473 Zahlreiche Beispiele in Kissas 2000.

474 Zahlreiche Beispiele in Kissas 2000.

475 Athen, Epigraphisches Museum 6339 (Säulenbasis – Kapitell und Statuenfragmente im Akropolis-Museum); kurz nach 490 v. Chr.; *DAA*, 18–20, Nr. 13; Kissas 2000, 195–198, Nr. 154 (mit Lit.); *CEG* I 256; *IG* I³ 784 (mit Lit.); Keesling 2010; Franssen 2011, 161–163, Kat. Nr. B 143; Kaczko 2016, 281–291, Nr. 73; siehe auch oben Kapitel II, S. 108, 143.

476 Zu der einer Architekturdekorationslogik entsprechenden Positionierung von archaischen Inschriften auf Quader-, Stufen-, Pfeiler- oder Säulenbasen siehe Dietrich 2017a, 311–315. Zu Inschriften als Ornament in der Architektur siehe Butz 2009 (allerdings mit Schwerpunkt auf der hellenistischen Architektur).

477 Zu *stoichedon*-Inschriften siehe Austin 1938; Woodhead 1967, 30–34; Threatte 1980, 60–64; Butz 2010; Dietrich 2017a, 311–313.

Abb. 3.7: Pfeilerbasis von der Athener Akropolis um 510–500 v. Chr. (Athen, Akropolis-Museum Magazin 9986 und 6503).

potenziert, dass die flächendeckenden horizontalen Schriftstreifen durch ebenso flächendeckende vertikale Schriftspalten ergänzt werden. Aus dem engen Übereinander von Schriftstreifen werden nunmehr horizontal und vertikal gegliederte und absolut gleichmäßig von Buchstaben gefüllte Schrift*felder*. Die oben bereits angesprochene Inschrift der Antenor-Kore um 530–520 v. Chr. (Abb. 3.5) wird von Antony Raubitschek als früheste bekannte *stoichedon*-Inschrift angeführt.[478] Schon bei Inschriften wie derjenigen auf dem oben angesprochenen Pfeilerbasisfragment (Abb. 3.4) kommen

478 Raubitschek 1940, 50–52.

sich die Buchstaben aus übereinanderliegenden Zeilen so nahe, dass das Inschriftenlayout neben der offensichtlichen Einladung zum Lesen der Buchstaben in horizontalen Reihen auch zum Herstellen vertikaler Bezüge zwischen Buchstaben einlädt. Im *stoichedon*-Layout besitzt nun die horizontale Reihung der Buchstaben *graphisch* gar keine Präponderanz mehr gegenüber der vertikalen Reihung in Spalten, und dies obwohl *semantisch* betrachtet nur in der horizontalen Reihung der Buchstaben Textsinn enthalten ist, die vertikale Reihung der Buchstaben dagegen Nonsense ergibt.[479] Dass vertikale Korrespondenzen zwischen Buchstaben in *stoichedon*-Inschriften nicht nur vom allgemeinen Layout-Prinzip her gegeben sind, sondern einen gesuchten Effekt darstellen, welcher die dekorative Wirkung des Schriftfelds steigern soll, hat Patricia Butz überzeugend dargelegt.[480]

Als Schriftfeldgestaltung führt das *stoichedon*-System das flächen- und nicht linienbezogene Layout-Prinzip archaischer Schriftstreifen also konsequent weiter. Der erzielte ästhetische Effekt geht dabei zulasten einiger Flexibilität, die in weniger regulierten Inschriftenlayouts gelegentlich durchaus noch genutzt worden war, um bestimmte semantische, bzw. phonetische Strukturen des Inschriftentextes zu betonen. So hält sich die in drei breiten kannelurartigen Streifen am Pfeilerschaft einer spätarchaischen Korenweihung des Lyson von der Athener Akropolis herabgeführte linksläufige Inschrift an die metrische Gliederung des Textes und nimmt damit die ungleiche Länge der drei Schriftstreifen in Kauf (Abb. 3.7):[481]

> Παλ(λ)άδι Ἀθαναίαι Λύσον ἀνέθεκεν ἀπαρχὲν /
> hõν αὐτõ κτ[εά]νον, τε͂ι δὲ θεõι χαρίεν· /
> Θεβάδες ἐπ[οίεσεν ho K]ύ[ρ]νο παῖς τόδ' ἄγαλμα.
>
> „Der Pallas Athena weihte (dies) Lyson als Erstlingsgabe, aus seinem Eigentum der Göttin zuliebe/zum Dank. Thebades, der Sohn der [K]y[r]nos, hat dieses *agalma* gemacht."[482]

Ein striktes *stoichedon*-Arrangement der Buchstaben hätte diese Anpassung des Inschriftenlayouts an die phonetische Struktur des Textes nicht ermöglicht.

Auch nimmt in *stoichedon*-Inschriften, die in ihrem Raster Platz in erster Linie für Buchstaben vorsehen, der in archaischen Inschriften gelegentlich zu findende

---

479 Nonsense ist in der archaischen Schriftkultur freilich auch ein denkbares Ergebnis von Leseversuchen, wie es die zahlreichen Nonsense-Inschriften in der Vasenmalerei belegen (siehe jüngst Chiarini 2018). Bei Statueninschriften gibt es das Phänomen der nonsense-Inschrift jedoch *nicht*. Es wäre also falsch, zu behaupten, dass das *stoichedon*-Layout Textsinn als vernachlässigbare Größe erweise.
480 Butz 2010. Der Nachweis von dekorativen Effekten des Schriftfelds bedeutet natürlich keineswegs, dass derartige Inschriften nicht auch gelesen wurden: Betrachten und Lesen der Inschrift schließen sich nicht aus (siehe hierzu Day 2010, 26–84).
481 Athen, Akropolis-Museum Magazin 9986 und 6503 (ehemals Epigraphisches Museum 6255); um 510–500 v. Chr.; *DAA*, 308–310, Nr. 290; Kissas 2000, 141–143, Nr. 79 (mit Lit.); Franssen 2011, 155f., Kat. Nr. B 25; Kaczko 2016, 129–137, Nr. 27; *IG* I³ 647; *CEG* I 205.
482 Übersetzung des Autors.

Abb. 3.8: Basis der Grabstatue des Kroisos um 530 v. Chr. (Athen, Nationalmuseum 4754 und 3851 α, β, γ).

Gebrauch von Interpunktion zur Abtrennung und Betonung bestimmter Wörter und Untergliederungen im Text ab. Die Inschrift der Grabstatue des Kroisos ist für den semantische Struktur unterstreichenden und gezielte Emphase schaffenden Charakter von Interpunktion in archaischen Inschriften ein gutes Beispiel (Abb. 3.8):[483]

> στε͂θι : καὶ οἴκτιρον : Κροίσο
> παρὰ σε͂μα θανόντος : / hόν
> ποτ’ ἐνὶ προμάχοις : ὄλεσε
> θο͂ρος : Ἄρες.
>
> „Bleib’ stehen : und trauere : am Grabmal des toten Kroisos, : den einst unter den Vorkämpfern : vernichtete : der wilde : Ares.“[484]

Einerseits markiert die Interpunktion inhaltlich zusammenhängende Partien. Andererseits hebt sie die letzten drei Wörter, in denen die Schicksalhaftigkeit des heldenhaften Todes des Kroisos hervorgehoben wird, durch ein Interpunktions-Staccato emphatisch hervor (zur Interpunktion in archaischen Inschriften siehe Kapitel I, S. 52–58). Interpunktion ist zwar auch im *stoichedon*-System nicht grundsätzlich ausgeschlossen,[485] ihr spezifisches Layout-Prinzip lädt aber sicher nicht dazu ein.[486] Um dem wünschenswerten Ziel ebenmäßiger Füllung des Schriftfelds mit Buchstaben noch besser zu entsprechen, ist man im *stoichedon*-System also bereit, das wenige,

483 Athen, Nationalmuseum 4754 und 3851 α, β, γ; um 530 v. Chr.; *IG* I^3 1240; *CEG* I 27; Day 1989, 19; Ecker 1990, 168f.; Stewart 1997, 66f.; Kissas 2000, 54f., Nr. 20 (mit Lit.); Steiner 2001, 12f.; Elsner 2006, 75f.; Martini 2008; Lorenz 2010, 143–145; Dietrich (im Druck).

484 Übersetzung des Autors. Die in den Übersetzungstext eingefügten Doppelpunkte markieren die Position ebensolcher doppelpunktartiger Interpunktionen im Inschriftentext.

485 Dies hebt Butz 2010, 55–75, hervor.

486 Zum zurückgehenden Gebrauch von Interpunktion in klassischen Inschriften siehe allgemein Raible 1991, 15–19.

was es an Mitteln der semantischen Textgliederung in gängigen Inschriften-Layouts gab, noch zu reduzieren.

Der Flächen- statt Zeilenbezug, der am Layout der früharchaischen Nikandre-Inschrift festgestellt wurde, gehört also ganz allgemein zu den bestimmenden Elementen von Inschriften-Gestaltung. In der Weiterentwicklung archaischer Inschriften-Layouts, welche uns im *stoichedon*-System vorliegt, wird dem Ziel ebenmäßiger Füllung der Fläche mit Buchstaben noch enger entsprochen, indem aus den Schriftstreifen Schriftfelder werden.

IV Schriftliches, figürliches und ornamentales Füllen von Flächen

Schriftstreifen, die gleichmäßig von Buchstaben besetzt sind, die jeweils vom unteren bis zum oberen Ende des Streifens reichen, lassen sich unmittelbar mit archaischen figürlichen Friesen in Vasenmalerei und Bauskulptur vergleichen, und dies bezüglich zweier kompositorischer Grundprinzipien:[487] Sowohl in Figurenfriesen wie in Buchstabenfriesen gelten das Prinzip der Isokephalie[488] und das Prinzip der ungefähr gleichmäßigen Verteilung der Figuren und Formen auf dem Fries.[489] Die Friese des Siphnier-Schatzhauses in Delphi können dies exemplifizieren:[490] Alle Figuren – ganz gleich ob männlich oder weiblich, mächtiger oder schwächer, größer oder kleiner zu denken – reichen, wenn sie nicht gerade in gebückter Haltung gezeigt werden, vom Fußende bis zum Kopfende des Frieses (Isokephalie). Die Figurendichte ist zwar nicht überall gleich hoch, wie man es am Vergleich der beiden Abschnitte vom Nordfries (Abb. 3.9) und vom Westfries (Abb. 3.10) erkennt. Doch die höhere Figurendichte auf Abb. 3.9 gilt für den *gesamten* Nordfries mit seinem wilden Kampfgetümmel, ebenso wie die geringere Figurendichte auf Abb. 3.10 für den *gesamten* Westfries mit seinem ruhigeren Geschehen gilt. Kontraste zwischen dichteren und leereren Bereichen im selben Fries mögen als bildkompositorisches Mittel zwar naheliegend scheinen, werden in den Friesen des Siphnierschatzhauses aber gerade nicht verwendet. Auch in Schriftfriesen können die einzelnen Buchstaben dichter oder lockerer aneinandergereiht werden, doch variiert dies in der Regel nur von Inschrift zu Inschrift, während es innerhalb einer Inschrift eine Tendenz zu gleichbleibenden Buchstabenabständen gibt. Letzteres ist insofern überraschend, da die Inschriftenschreiber somit auf ein naheliegendes Mittel der Hervorhebung bestimmter Wörter (etwa wichtige Namen)

---

487 Zum Verhältnis von Figur, Ornament und Schrift in der archaischen Plastik allgemein siehe Dietrich 2017a. Die hier nun folgenden Absätze wiederholen teilweise Ergebnisse dieses Aufsatzes und bauen diese weiter aus.

488 Siehe dazu in der attischen Vasenmalerei Dietrich 2010, 132–135.

489 Siehe dazu in der attischen Vasenmalerei Dietrich 2019b, 273–276 und 282f.

490 Zu den Friesen des Siphnier-Schatzhauses siehe (Auswahl): Brinkmann 1994; Ridgway 1999, 79f. und 112f.; Neer 2003.

gegenüber anderen verzichten, wie dies oben bereits von Corinna Reinhardt hervorgehoben wurde (siehe oben Kapitel I, S. 52–54). Besonders gut wird die Verwandtschaft zwischen dem Layoutprinzip der gleichmäßigen Verteilung von Buchstaben und dem Kompositionsprinzip der gleichmäßigen Verteilung von Figuren daran deutlich, dass sowohl die Inschriftenschreiber darauf verzichten, einen größeren Abstand zwischen Buchstaben zu lassen, die zu unterschiedlichen Wörtern gehören (Prinzip der *scriptio continua*), als auch die Bildhauer von Figurenfriesen darauf verzichten, zwischen Figuren einen Abstand zu lassen, die zu unabhängigen Handlungsgruppen gehören. Umgekehrt kann man feststellen, dass in archaischen Bildfriesen nach Möglichkeit versucht wird, nicht miteinander interagierende und somit im *fiktionalen Bildraum* voneinander getrennte Figurengruppe auf dem *realen Bildfeld* miteinander zu verzahnen.[491] So befinden sich auf dem in Abb. 3.9 gezeigten Friesabschnitt Figuren, die zu zwei unterschiedlichen Handlungszusammenhängen gehören: Von links stürmt der von angriffslustigen Löwen gezogene Wagen des Dionysos heran. Während ein Gigant von einem Löwen gerissen wird, hat sich ein zweiter Gigant bei diesem Anblick bereits zur Flucht gewandt. Dieser fliehende Gigant nun erscheint aber mittig zwischen den Kontrahenten einer anderen Kampfgruppe, mit denen der Fliehende selbst gar nichts zu tun hat: Das Geschwisterpaar Apollon und Artemis greift gemeinsam eine Phalanx aus drei Giganten an. Zwischen beiden Handlungsgruppen findet keine Interaktion statt. Anstatt diese beiden Handlungsgruppen dementsprechend auch kompositorisch sauber voneinander zu trennen, wurden sie vielmehr ‚ineinandergeschoben'. Welche Figuren jeweils zusammengehören und welche nicht, wird erst bei genauerer Betrachtung der Figuren und ihrer Handlungen deutlich. Damit stellen die Bildhauer des Gigantomachie-Frieses ihre Betrachter vor eine ganz ähnliche Aufgabe, wie sie die Leser einer Inschrift haben: So, wie diese zuerst die Buchstaben ‚zusammenlesen' müssen, die gemeinsam Wörter ergeben, müssen jene zuerst die Figuren ‚zusammenlesen', die gemeinsam Handlungsgruppen ergeben.

Aber es gibt auch kompositorische Unterschiede zwischen der Anordnung von Buchstaben und der Anordnung von Figuren in ihren jeweiligen Friesen: Während Überschneidungen zwischen Figuren in archaischen Bildfriesen gerade bei handlungsreichen Bildthemen wie der Gigantomachie hocherwünscht sind, überschneiden sich Buchstaben nie: Trotz des oben herausgestellten gegenständlichen Charakters von Buchstaben, die als dreh- und wendebare Entitäten aufgefasst werden, bleiben sie im Schriftstreifen stets nebeneinander, schieben sich nicht übereinander, sondern liegen flach auf dem Schriftgrund. Die Buchstaben als mobile, in gewissen Hinsichten körperhafte Gegenstände bleiben stets nur eine Vorstellung – in ihrer

491 In der attischen Vasenmalerei erkennt man dieses Bestreben besonders gut an den Theseus-Zyklen, welche zwar jeweils an unterschiedlichen Orten und zu unterschiedlichen Zeit geschehende Kämpfe des Theseus zeigen, diese im fiktionalen Bildraum getrennten Szenen aber durch bewusste Überschneidungen und *enjambements* von einer Gruppe zur nächsten auf dem realen Bildfeld zusammenspannen (siehe Dietrich 2010, 93f. und 414–416).

Abb. 3.9 und 3.10: Abschnitt vom Nordfries (3.9, oben) und vom Westfries (3.10, unten) des Siphnier-Schatzhauses in Delphi. Beide Friese haben am Bau selbst dieselbe Höhe.

realen Existenz in Inschriften sind Buchstaben immer bereits auf dem Schriftgrund ‚fixiert' und geben sich ganz und gar zweidimensional. Sucht man nach etwas Vergleichbarem für das geordnete und gleichmäßige, an die Fläche gebundene Nebeneinander der Buchstaben im Schriftfeld, so sind dies nicht die Bild-, sondern die Ornamentfriese mit ihrem ebenso gleichmäßigen Nebeneinander von Ornamentformen, die zwar auch meist gegenständlich gedacht werden, durchaus ein gewisses eigenes Volumen annehmen oder suggerieren und die zu schmückende Fläche zart umspielen können, aber doch wesentlich an diese gebunden bleiben und nie aus ihrer parataktischen Ordnung fallen. Die den meist floralen Ornamentformen innewohnende Lebendigkeit führt nie zu wucherndem, die repetitive Ordnung eines Kymations zerstörendem Wachstum, genauso wie Buchstaben trotz der in ihnen angelegten Gegenständlichkeit und Beweglichkeit stets in der Fläche des Schriftfelds gebunden

bleiben.[492] Wie dies oben bereits ausgeführt wurde, werden Buchstabenfriese und Ornamentfriese als Gestaltungsmittel der statuarischen Monumente dementsprechend auch oftmals analog zueinander verwendet. Man findet sie in ähnlicher Position: als obere Abschlüsse von Blöcken und allgemein als schmückende Betonung formaler Eigenschaften des jeweiligen architektonischen Elements, auf dem sie erscheinen, wie es Reinhardt oben herausgearbeitet hat (siehe oben Kapitel I, S. 49–51 und S. 167 in diesem Kapitel). Ornamentfriese und Buchstabenstreifen/-felder können auch miteinander kombiniert werden, wie man es an den Fragmenten eines Pfeilerkapitells von der Athener Akropolis sieht (Abb. 3.11).[493] Inschriftenstreifen begleiten oben und unten das mit einem noch deutlich sichtbaren Blattschmuck bemalte Profil. Ornamentfriese und Buchstabenstreifen/-felder können einander auch ersetzen. So schmückt ein gemalter Mäanderfries den Abakus des Rundkapitells der von einer Kore bekrönten Votivsäule des Epiteles von der Athener Akropolis.[494] Die Weih- und die Künstlerinschrift dagegen laufen in drei nebeneinanderliegenden Kanneluren von oben am Säulenschaft herab. Bei zahlreichen anderen Votivsäulen wurde die Weihinschrift stattdessen auf den Abakus des Rundkapitells gesetzt, wo diese dann an die Stelle eines Ornamentfrieses tritt.[495]

Beide hier dargelegten Parallelen, zu welchen der formale Aufbau von Statueninschriften auffordert, sind ausgesprochen überraschend, bringen sie doch Dinge zusammen, zwischen denen es vermeintlich unüberbrückbare Unterschiede gibt: Text und Bild als das paradigmatische Gegensatzpaar zweier Medien, und Text und Ornament als das paradigmatische Gegensatzpaar zwischen (vermeintlich) reinem Sinn und (vermeintlich) sinnloser Form.

---

492 Hier gibt es einen signifikanten Unterschied zwischen Steininschriften in der griechischen Plastik und gemalten Inschriften in Vasenbildern. Die Buchstabenreihen auf Vasen haben im Gegensatz zu den Statueninschriften nämlich häufig komplizierte Verläufe. Während die geordnete Reihung von Buchstaben in den Schriftstreifen an Statuenbasen den Vergleich mit den zwar als sprießende Pflanzen aufgefassten, aber dennoch die Friesordnung respektierenden floralen Ornamentstreifen nahelegen, legen die Vaseninschriften mit ihren Biegungen und Windungen den Vergleich zu den die Vasenwand überwuchernden Zweigen in der spätschwarzfigurigen Vasenmalerei nahe (zu den Zweigen in der spätschwarzfigurigen Vasenmalerei siehe Dietrich 2010, 175–228). Dieser Unterschied zwischen Inschriften in der Plastik und in der Vasenmalerei stärkt jedoch durch deren jeweilige Vergleichbarkeit mit unterschiedlichen Formen pflanzlichen Dekors die allgemeine und auf den ersten Blick vielleicht etwas weit hergeholte Parallele zwischen Buchstaben und Pflanzen.

493 Athen, Akropolis-Museum Magazin 4184; um 480 v. Chr.; *DAA*, 246–250, Nr. 217; Kissas 2000, 123 f., Nr. 52 (mit Lit.); *IG* I³ 699.

494 Athen, Akropolis-Museum Magazin 136, 4346 und 6506; Ende 6. Jh. v. Chr.; *DAA*, 15 f., Nr. 10; Keesling 2003, 129–131, Abb. 32–33; Kissas 2000, 228 f., Nr. 177 (mit Lit.); *IG* I³ 680.

495 So etwa bei der Euthydikos-Kore: Athen, Akropolis-Museum 609 und 686; um 480 v. Chr.; Kissas 207 f., Nr. 163 (mit Lit.); *IG* I³ 758.

Abb. 3.11: Fragmente eines Pfeilerkapitells von der Athener Akropolis um 480 v. Chr. (Athen, Akropolis-Museum Magazin 4184).

V *scriptio continua* und das Lesen von Schriftstreifen

Der eben hergestellte Vergleich zwischen den Wahrnehmungsprozessen von Schrift- und Bildfriesen hatte einen Aspekt des Inschriften-Layouts auf den Plan gerufen, der zwar von ganz entscheidender Bedeutung ist, jedoch für griechische Inschriften so allgemein gilt und daher so selbstverständlich ist, dass er bisher noch gar nicht eigens zur Sprache kam: die *scriptio continua*, mithin der Verzicht auf Abstände zwischen den Wörtern eines Schriftzugs.[496] Das Fehlen von Wortabständen stellt neben paläographischen Besonderheiten und dem oft schlechten Erhaltungszustand der Inschriftenträger das Haupthindernis dar, welches einfacher Lektüre von Statueninschriften durch nicht-Epigraphiker im Wege steht. Folglich ist die *scriptio continua* der Statueninschriften auch einer der maßgeblichen Gründe, die Plastikforscher, die sich den Inschriften an ihrem Material zuwenden, dazu bringen, im akademischen Alltag meist gleich auf die mittels Quelleneditionsarbeit bereits in ‚normalen' griechischen Text überführte Inschrift zurückzugreifen, sich den Umweg über den materiellen Befund zu ersparen und somit die Statueninschriften um ihre Materialität zu verkürzen. Im Unterschied zu paläographischen Besonderheiten und fragmentarischer Überlieferung bildet die *scriptio continua* nun ein Problem, das flüssige Lektüre nicht nur für moderne Interpreten, sondern auch für den antiken Zeitgenossen erschwert.[497] Aufgrund der Selbstverständlichkeit dieser Schreibweise von Text – ein Markieren von Wortgrenzen durch Freiräume in der Buchstabenreihe gibt es schlicht noch gar nicht – kann es nicht darum gehen, Erklärungen für die Entscheidung der Bildhauer zu finden, die Lektüre ihrer Inschriften zu erschweren, denn kein Bildhauer hat eine solche Entscheidung jemals getroffen! *Scriptio continua* darf man keinesfalls als Plädoyer seitens der Bildhauer und ihrer Auftraggeber gegen das Lesen von Inschriften

496 Zur *scriptio continua* siehe die interessante Diskussion in Johnson 2000, 608–615.
497 Zum Lesen/Entziffern von Geschriebenem siehe einführend Berti et al. 2015 (speziell zum Lesen archaischer Weihinschriften: 644–646).

missverstehen und folglich auch nicht als Argument dafür ins Feld führen, dass Inschriften im Grunde genommen gar nicht zum Lesen dagewesen seien.[498]

Das Schreiben in *scriptio continua* kann zu den zahlreichen anderen bisher zusammengetragenen Elemente archaisch-klassischer Inschriften-Layouts gerechnet werden, die von der semantischen sowie (bei metrischen Texten) ggf. von der phonetischen Dimension der Inschriften scheinbar vollkommen absehen. Die semantische und die phonetische Dimension sind dabei eng verbunden. Denn, wie es vor allem Jesper Svenbro hervorgehoben hat, war Lektüre im antiken Griechenland in erster Linie stimmhaftes und nicht stilles Lesen, an welches man heutzutage zu allererst denkt.[499] Gerade unter den Bedingungen von *scriptio continua* ging das Entziffern eines Textes quasi automatisch zusammen mit dem Vokalisieren der Buchstaben. Der Inschrift, die unter mehr oder weniger weitgehender Missachtung ihrer semantischen und phonetischen Struktur gelayoutet wurde, beim Lesen den Textsinn zu entnehmen und sie zu vokalisieren, stellen ein und denselben Prozess dar.[500] Nun scheinen mir die hier zusammengetragenen Aspekte Semantik und Phonetik missachtender Layout-Praktiken und allem voran die Konvention der *scriptio continua* nicht so sehr für die Frage relevant, *ob* gelesen wurde, als für die Frage, *wie* gelesen wurde, mithin für die Anthropologie des Lesens.[501] Der Betrachter und der Prozess des Betrachtens sind in der klassisch archäologischen Plastikforschung schon lange als wichtige Forschungsperspektive etabliert. Diese Ehre gebührt offensichtlich auch dem Leser und dem Prozess des Lesens, umso mehr, als der Betrachter des Bildes im Zweifel auch der Leser der Inschrift ist, und das Betrachten des Bildes und das Lesen der Inschrift im Zweifel Teile eines selben Prozesses der Wahrnehmung statuarischer Monumente sind – ein Prozess, der in seinem Zusammenwirken von Betrachten und Lesen, die im Einzelnen immer zeitversetzt stattfinden, natürlich noch auszudifferenzieren wäre. Hier liegt ein eindeutiges Desiderat der Forschung.

498 Die These, nach der inschriftliche Epigramme gar nicht gelesen worden seien, wird offensiv (allerdings ohne näheres Eingehen auf Fragen des Layouts) vertreten in Bing 2002, der sich damit gegen die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Lesen von Inschriften positioniert, wie sie v. a. seitens J. Svenbro und J. Day angestoßen worden war. Dass *scriptio continua* durchaus mit Versuchen seitens der Schreiber kompatibel ist, Lesbarkeit zu vereinfachen, wird am Beispiel von Papyrus-Texten deutlich in Raible 1991, 5–15.

499 Auch wenn die Präponderanz des lauten Lesens in der Forschung allgemeiner Konsens ist, gibt es eine Forschungsdiskussion über die Frage, wie ausschließlich das laute Lesen war, und inwieweit es das stille Lesen als Option nicht auch gab. Gegen einen völligen Ausschluss der Möglichkeit stiller Lektüre im Rahmen antiker Lesepraktiken spricht sich Gavrilov 1997 aus.

500 Svenbro 1988, v. a. 53–73 und 178–193.

501 Der zentrale Beitrag zu diesem Thema ist Svenbro 1988. Mit dem Lesen von Inschriften beschäftigen sich intensiv auch Day 1989 und Day 2010. Spezifisch zum Prozess des Entzifferns unter den Bedingungen von *scriptio continua* siehe Svenbro 1988, 54.

VI Position und Ausrichtung der Inschrift an der Statue

Kommen wir zurück zu der als Leitfaden durch die verschiedenen Aspekte von Layout dienenden Nikandre-Inschrift. Es wurde oben bereits hervorgehoben, dass der Bildhauer für sein Schriftfeld einen Bereich auf der Statue ausgesucht hat, in dem die Oberfläche mehr von der Flächigkeit des in der fertigen Statue sichtbar gehaltenen Marmorblocks als von den Rundungen des plastisch gebildeten Marmorkörpers hat. Doch waren dabei mindestens vier weitere Freiheitsgrade, die dem Bildhauer bei der Wahl der Position und Ausrichtung der Inschrift geblieben waren, nicht beachtet worden. In der Tat wäre es genauso möglich gewesen, statt der linken die rechte, genauso flächige Flanke der Statue für das Einmeißeln der Weihinschrift herzunehmen. Ebenso wäre es möglich gewesen, den Schriftzug nicht unten zu beginnen und aufwärts laufen zu lassen, sondern oben unterhalb der Hand zu beginnen und abwärts laufen zu lassen. Des Weiteren hätte der Bildhauer die Buchstaben am Beginn der Inschrift spiegeln und die Inschrift linksläufig schreiben können, so dass die mit der Fußseite zur Vorderseite der Kore hin gerichtet gewesen wären. Schließlich hätte es rein technisch die Möglichkeit gegeben, die Inschrift nicht in zweieinhalb vertikalen Streifen, sondern in einer Vielzahl kurzer horizontaler Streifen verlaufen zu lassen.

Die letzte hier genannte Alternative ist angesichts archaischer Inschriftenpraktiken nur eine theoretische Alternative, da sich bei Durchsicht des Materials als ganz allgemeines Prinzip erweist, dass sich die Ausrichtung einer Inschrift an die maßgebliche Ausrichtung des materiellen Inschriftenträgers richtet: Wird die breitrechteckige Abakusvorderseite einer Pfeilerbasis beschriftet, dann verläuft der Schriftzug horizontal (siehe hier Abb. 3.4 und 3.5). Wird dagegen die hochrechteckige Frontseite des Pfeilers selbst beschriftet, verläuft der Schriftzug vertikal (siehe hier Abb. 3.7). Wird die Statue selbst beschriftet, gilt die gleiche Regel, so dass es für den Bildhauer der Nikandre-Weihung selbstverständlich gewesen sein muss, die Weihinschrift auf der aufrecht stehenden Statue auch in vertikaler Ausrichtung einzumeißeln. Dass die Statue nicht nur ein aufrecht stehendes und an der Oberfläche geglättetes Stück Marmor ist, sondern auch der Körper eines Mädchens, scheint erstmal für die Frage der horizontalen oder vertikalen Ausrichtung der Inschrift irrelevant. In der Tat ist es auffällig, dass man vertikal ausgerichtete Inschriften in der Archaik auch auf reinen Inschriftenstelen findet: Die hochrechteckige Form scheint Grund genug zu sein für ein vertikales Beschreiben des materiellen Schriftträgers (anders C. Reinhardt in diesem Buch, die eher von einer Abhängigkeit zwischen der Ausrichtung der Inschrift und der Form des beschriebenen Felds anstelle des Schriftträgers insgesamt ausgeht: siehe oben Kapitel I, S. 67–69). Ein besonders schönes Beispiel ist hier die bekannte attische Inschriftenstele mit einem Salamis betreffenden Volksbeschluss aus dem Ende des 6. Jhs. v. Chr. (Abb. 3.12).[502] Die

502 Athen, Epigraphisches Museum 6798, 6798a, 6825 und 12936; *IG* I³ 1; Kirchner 1935, 11f., Nr. 13; Butz 2010, 6f. (mit Abbildung der liegenden statt aufrechten Stele!).

Abb. 3.12: Attische Inschriftenstele mit Salamis betreffendem Volksbeschluss, spätes 6. Jh. v. Chr. (Athen, Epigraphisches Museum 6798, 6798a, 6825 und 12936).

quasi-*stoichedon* angeordneten, höchst präzise gemeißelten Buchstaben lesen sich einheitlich rechtsläufig von oben nach unten und zeichnen in jeder Zeile die hochrechteckige Form der Stele nach. Diese Ausrichtung der Buchstaben machte den Schreibprozess dieser prächtigen Inschrift um Einiges schwieriger, da sich die Stele nach oben hin leicht verjüngt, so dass sich die Buchstaben der verschiedenen vertikalen Zeilen nach oben hin immer näher kamen, bzw. die Zeilen nach unten hin progressiv und fast

unmerklich auseinanderliefen. Eine Korrespondenz zwischen der Form der Schriftträgers und der Ausrichtung der Inschrift war also offenbar wünschenswert, machte die Inschrift und seinen Träger ‚schöner'. In der Tat könnte diese Stele auch die oben angesprochene Auffassung des Schriftfelds als Ornament, das die wesentlichen tektonischen Eigenschaften des zu schmückenden Gegenstands ornamental unterstreicht, gut illustrieren.

Bei Inschriften auf den Statuen selbst kann unter Umständen die Bezugnahme zwischen der Ausrichtung der Inschrift und der ihres Trägers noch um Einiges vielschichtiger ausfallen. Wie Schriftzüge auf archaischen Statuen sich oftmals nicht nur an die allgemeine Form des beschrifteten Gegenstands anpassen – etwa dass eine Inschrift auf dem Oberschenkel einer stehenden Figur wie das Bein vertikal ausgerichtet sein wird –, sondern auch weitergehende Elemente der figürlichen Gestaltung der Statue in ihrem Layout wiederaufgreifen können und dafür nicht nur mit der Ausrichtung der Schrift, sondern auch mit der Schreib-/Leserichtung spielen – etwa wenn die Inschrift auf einer aufwärts gezogenen Stoffbahn einer bekleideten Kore ihrerseits aufwärts geschrieben/gelesen wird, die Inschrift auf einer abwärts fallenden Stoffbahn wiederum abwärts geschrieben/gelesen wird – all dies habe ich an anderer Stelle darzulegen versucht.[503] Derartige höchst subtile kombinierte Gestaltungen von beschrifteter Statue und Inschrift schwebten dem Bildhauer der gemessen an späteren Koren einfach gestalteten Nikandre-Weihung vermutlich nicht vor, als er sich dazu entschloss, die Weihinschrift unten zu beginnen und aufwärts laufen zu lassen.

Die Positionierung und Ausrichtung der Weihinschrift ließe sich natürlich nicht nur in ihrem Bezug zum Schriftträger – hier die Statue selbst – befragen und diskutieren, sondern auch in Bezug zum Betrachter der Statue, welcher zumindest potenziell auch Leser der Inschrift ist/werden könnte. Hierzu findet sich bisher nur relativ wenig Forschungsliteratur,[504] wiewohl dies zweifellos zu den wichtigsten Fragen gehört, die man an Statueninschriften in ihrer materiellen Gestalt und ihrem Layout am Monument stellen kann. Auch hier soll diese Frage, die den Rahmen ohnehin sprengen würde, nicht weiter erörtert werden. Nur eine allgemeine Bemerkung sei hinzugefügt, welche aus den bereits gemachten Beobachtungen zu den nicht unbedingt (im modernen Sinne) lesefreundlichen Inschriften-Layouts folgt, nämlich dass sich am statuarischen Monument die Statue selbst nicht nur für intensives Betrachten, sondern auch für bloß beiläufige Wahrnehmung anbietet, das Lesen der Inschrift aber notwendig gerichtete Aufmerksamkeit erfordert. Sie ist für den *zweiten* Blick, der sich für das Detail interessiert, ausgelegt. Dies haben Statueninschriften mit Inschriften in der Vasenmalerei gemein, wie ich es in einem anderen Zusammenhang bereits darzulegen versucht habe.[505]

503 Dietrich 2017a, 302–309.

504 Relevant ist hier insbesondere Day 2010. Knappe Bemerkungen hierzu finden sich auch etwa in Berti et al. 2015, 644–646.

505 Siehe Dietrich 2018b, 483f.; Dietrich 2017b, 317.

VII Zur Stellung des Beschreibens im Produktionsprozess

Zwischen Statueninschriften und Vaseninschriften lässt sich eine weitere Parallele ziehen. Nicht nur im Wahrnehmungsprozess, auch im Produktionsprozess des beschrifteten Artefakts steht/en die Inschrift(en) eher am Ende als am Anfang. Auf Vasen werden Inschriften erst hinzugefügt, wenn die Figuren und die den Vasenkörper strukturierenden Ornamente bereits gemalt worden sind, und füllen in den Bildfeldern die dann noch gebliebenen Leerräume.[506] Auch auf der Votivstatue der Nikandre wurde die Inschrift offensichtlich erst eingemeißelt, als die Statue in allen wesentlichen Elementen ihrer plastischen Gestaltung und auch in ihrer Oberflächengestaltung bereits fertig war. Schließlich setzt das Einmeißeln einer Inschrift voraus, dass die entsprechende Oberfläche bereits ausgearbeitet und geglättet ist. So, wie sich auf Vasen die Inschriften am Ende des Bemalungsvorgangs in die verfügbaren Leerräume einfügen, ohne dass erkennbar wäre, dass für diese schon im Vorhinein bestimmte Positionierungen eingeplant worden wären, findet in der Plastik bei der allgemeinen Anlage des Monuments keine erkennbare Planung und Vorbereitung des Schriftgrunds statt.[507] Vielmehr sucht der Bildhauer erst am fertigen Monument einen geeigneten Schriftgrund für die Inschrift. Im Falle der Nikandre-Weihung war dieser geeignete Schriftgrund wie gesagt die plane Oberfläche an der Flanke der Statue.

In der archaischen Plastik vom samischen Heraion legen sich die Inschriftenstreifen dagegen gerne in existierende Stoffbahnen, wie bei den Koren der Geneleos-Gruppe, deren Namen jeweils in den eng gefältelten Chiton eingemeißelt wurden (Abb. 3.13).[508] Im Unterschied etwa zu assyrischen Reliefs, wo der Figurenschmuck oftmals ohne erkennbare Rücksichtnahme auf diesen nachträglich von Inschriften überzogen wird,[509] respektiert der Schriftzug hier den von den Falten abgegrenzten Bereich einer Stoffbahn und hält sich somit an die räumlichen Vorgaben der bereits fertig gemeißelten Statuenoberfläche. Auch wenn Inschriften wie in der

506 Siehe Dietrich 2018b, 483.
507 Siehe hierzu Dietrich 2017a, 313–315. Zur technischen Zurichtung des Schriftgrunds siehe in diesem Band die detaillierteren und differenzierteren Ausführungen oben Kapitel I, S. 72–83 und Kapitel II, 104–126.
508 Berlin, Antikensammlung 1739 (*Ornithe*), und Vathy, Museum 768 und I 134 (*Philippe*); um 560/550 v. Chr.; Freyer/Schauenburg 1974, 106–130; Karakasi 2001; Keesling 2003, 19f. und 103f., Abb. 8–9 und 25; Franssen 2011, 60–62 und 112–117, Kat. Nr. A 54; Keesling 2017, 113f., Abb. 31, Taf. 24–29 (für gute Abbildungen); Meyer/Brüggemann 2007, 76, Nr. 168 und 170, und 18f., Nr. 49 (zur Statuengruppe insgesamt); Dietrich 2011, 33f., Abb. 10; Dietrich 2017a, 306f.. Zu den Inschriften (*IG* XII 6, 2, Samos 559) siehe *DNO* I, 128–130, Nr. 211; Jeffery 1961, 329, mit Anm. 3; Dunst 1972, 132–135; Guarducci 1974, 400, Nr. 2.
509 Ein beliebiges Beispiel wären die auf verschiedene Museen verteilten Reliefs aus dem Nordwest-Palast Assurnasirpals II (883–859 v. Chr.) in Kalchu, deren Figuren jeweils mehr oder weniger vollständig von sorgfältig eingemeißelten Keilschriftinschriften überzogen sind. Ein Detail einer in Dresden aufbewahrten Reliefplatte (raubvogelköpfiger Abkallu; Skulpturensammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden Hm 20) ist abgebildet in Berti/Keil/Miglus 2015, 506, Abb. 1.

Abb. 3.13: Eingemeißelter Name „Ornithe“ auf einer Kore von der Geneleos-Gruppe im samischen Heraion, um 560/550 v. Chr, (Berlin, Antikensammlung 1739).

attisch-archaischen Plastik auf die Basen statt auf die Statuen selbst eingemeißelt werden, nutzen die Bildhauer existierende Flächen als Schriftgrund und halten sich in ihrem Layout an die formalen Vorgaben der Basis, etwa indem die Inschrift deren Oberkante nachzeichnet. Ganz gleich, ob die Statue selbst oder deren Basis als Schriftgrund verwendet wird, es werden fertige statuarische Monumente *beschrieben*. Auch wenn sich die Bildhauer sicherlich oft bereits vor dem konkreten Einmeißeln der Inschrift Gedanken gemacht haben werden, wo diese genau erscheinen soll, wird derartige vorhergehende Planung nie sichtbar gemacht. Die Inschriften geben sich als nachträgliche Hinzufügungen zu erkennen. Das Einmeißeln der Inschrift steht also nicht nur aus rein technischen Gründen am Ende des Produktionsprozesses, sondern auch bezogen auf die Planung der einzelnen Arbeitsschritte – oder genauer gesagt: Das Einmeißeln der Inschrift spielt bei der Planung des Arbeitsprozesses und in der Gesamtkonzeption des Monuments gar keine wesentliche Rolle, und wenn dies zuweilen doch der Fall gewesen sein mag, so wird die doch stattgefundene vorhergehende

Planung gestalterisch nicht hervorgehoben. Diese Schlussfolgerung, auch wenn sie im Grundsatz das Richtige treffen mag, hat gleichwohl vorläufigen Charakter. Es ist zu erwarten, dass eine detailliertere Untersuchung im Einzelnen unterschiedliche Verfahrensweisen aufzeigen würde und eine differenziertere Gesamtbewertung zur Folge hätte.

Statueninschriften wollen also als nachträgliche Hinzufügungen gesehen werden. Wie eng entspricht jedoch diese ‚Ideologie der nachträglichen Beschriftung' der tatsächlichen Praxis des Beschriftens? Geschieht das Einmeißeln der Inschrift wirklich als konkret letzter Akt in der Errichtung eines statuarischen Monuments? Man könnte sich etwa die Frage stellen, ob Statueninschriften auf bereits aufgerichtete Monumente eingemeißelt werden, oder ob dies noch in der Werkstatt geschieht. Ebenso könnte man fragen, ob das Einmeißeln der Inschrift vor oder nach dem Auftrag der Bemalung geschieht. Worin liegt die Relevanz derartiger Fragen der Mikrochronologie des Beschreibens von statuarischen Monumenten? Im Parallelbefund der Vasenmalerei lässt sich unterscheiden zwischen sog. *dipinti* – Inschriften, die vor dem Brand aufgemalt wurden – und sog. *graffiti* – Inschriften, die zu irgendeinem Zeitpunkt im ‚Leben' des bereits gebrannten Gefäßes eingeritzt werden. Während für *dipinti* die Produzenten, die Töpfermaler, zuständig waren, werden *graffiti* von den Rezipienten, den Nutzern der Gefäße, eingeritzt. Dementsprechend wäre bezüglich der Mikrochronologie des Statueninschriftenauftrags die Frage, inwieweit die Inschrift noch in den konkreten Zuständigkeitsbereich der ausführenden Bildhauerwerkstatt gehört oder erst eingemeißelt wird, wenn die ausführende Bildhauerwerkstatt ihre Arbeit bereits abgeschlossen hat, das Werk aus der Hand gegeben und dem Auftraggeber übergeben hat. Im ersten Fall würde die Statueninschrift noch in den Bereich der Bildproduktion rechnen, im zweiten Fall würde sie bereits deutlich in den Bereich der Bildrezeption hineinreichen. Wie oben gezeigt wurde, behandeln die Bildhauersignaturen-Corpora durch ihre Präsentation der Statueninschriften als Teil der Bildproduktion, indem sie diese in einer Weise präsentieren, welche implizit ein Verständnis als Autographen der Bildhauer nahelegen (siehe oben Einleitung, S. 10–11, 27) – zumindest für jene Mehrheit von Bildwissenschaftlern, die mit der epigraphischen Forschung, die diesbezüglich längst differenziertere Positionen erarbeitet hat,[510] nicht vertraut sind, und die Befunde, die gegen ein autographisches Verständnis von Statueninschriften sprechen, nicht kennen.

Diese rezeptionsseitige Verschiebung der Statueninschrift lässt sich untermauern durch Beobachtungen zu den oben gestellten Fragen nach der zeitlichen Stellung des Akts des Beschreibens gegenüber dem Bemalen und gegenüber dem Aufrichten der

---

510 Derartige differenzierte Positionen zu der Frage werden selbstverständlich auch im *Neuen Overbeck* vorgestellt (siehe *DNO* I, XXXI). Autographischer Charakter wird in *DNO* also tatsächlich nur durch die Präsentation der Bildhauersignaturen *suggeriert*, ohne dass dies als explizite wissenschaftliche Position der Autoren zu verstehen wäre, und sicherlich auch ohne dass diese Suggestion bewusst intendiert gewesen wäre. Dies sei zur Vermeidung von Missverständnissen nochmals betont.

Statue. Unter dem Gesichtspunkt der Arbeitsökonomie scheint es sinnvoll, die Buchstaben in eine bereits bemalte Fläche einzumeißeln. Im umgekehrten Fall nämlich würde das Bemalen dadurch erschwert, dass die Buchstaben sorgfältig ausgespart werden müssten. Auf das Einmeißeln der Buchstaben folgte in aller Regel vermutlich die farbliche Markierung der Buchstabenhasten, womit das Einmeißeln der Inschrift und das Bemalen zwei miteinander verquickte Arbeitsschritte darstellen. Die Bemalung der Statue fand aller Wahrscheinlichkeit nach erst statt, nachdem die entsprechende Statue bereits an ihren Standort versetzt und aufgerichtet war. Schließlich würde die malerische Fassung der Statue beim Transport und Aufstellen der Statue Schaden nehmen. Dementsprechend wären auch die Inschriften in die bereits aufgerichtete Statue eingemeißelt worden. Diese Spekulationen über die Mikrochronologie des Einmeißelns von Statueninschriften haben selbstverständlich nur vorläufigen Charakter und harren noch einer eingehenden Untersuchung, eine Untersuchung, die sicherlich eine größere Pluralität der Verfahrensweisen zutage fördern wird.

Wenn es dennoch erlaubt sei, auf dieser vorläufigen Basis weitere Überlegungen anzuschließen, so muss zu allererst betont werden, dass das Aufbringen der Inschrift auf das bereits aufgerichtete Monument das konkrete Einmeißeln der Buchstaben technisch offensichtlich erschwert. Bei der Bemalung einer Statue, welche wohl ebenfalls nicht mehr unter Werkstattbedingungen, sondern am bereits aufgerichteten Monument geschehen musste, wurde der Farbauftrag oft durch ausgesprochen präzise Vorritzungen der auszumalenden Formen akribisch vorbereitet.[511] Es ist davon auszugehen, dass diese Vorbereitung der Bemalung noch unter Werkstattbedingungen stattfand, und dies nicht zuletzt in der weisen Voraussicht, dass präziser Farbauftrag am aufgerichteten Monument schwieriger zu realisieren sein werde. Ob man auch Inschriften vorgeritzt hat, lässt sich nicht mehr sagen, da derartige Vorritzungen mit dem tieferen Einmeißeln zwangsläufig verschwunden wären. Vorbereitende Orientierungslinien finden sich nur dort, wo unbemalte Flächen (Basen), nicht dort, wo bemalte Statuen beschrieben wurden. Das deutet wieder darauf hin, dass das Einmeißeln der Inschrift nach der Bemalung der bereits aufgerichteten Statue geschah, und man daher auf die bereits bemalten Flächen durchziehende Hilfslinien verzichtet hat. Eine vergleichbare Präzision der Ausführung wie bei der Bemalung hielt man für Inschriften aber scheinbar ohnehin für entbehrlich. In der Tat finden wir an Statuen von exquisiter handwerklicher Qualität häufig Inschriften, die mit der Präzision der Planung und Ausführung der jeweiligen Statue selbst nicht mithalten können. So im Falle der hocharchaischen samischen Kore des Cheramyes mit in der Hand

511 Zur vorbereitenden Vorritzung bei der Bemalung von archaischen und frühklassischen Statuen siehe Brinkmann 2003, 35f. Besonders gut sichtbar sind derartige Vorritzungen etwa auf dem Grabrelief des Aristion (Athen, Nationalmuseum 29: siehe Brinkmann 2003, Nr. 148, mit zahlreichen Detailaufnahmen im Streiflicht) oder auf der Grabstatue der Phrasikleia (Athen, Nationalmuseum 4889: siehe Brinkmann 2003, Nr. 174A, ebenfalls mit zahlreichen Detailaufnahmen; Brinkmann/Scholl 2010, 77–81).

gehaltenem Hasen im Berliner Alten Museum,[512] in die folgende Weihinschrift eingemeißelt wurde:

> Χηραμύης μ'ἀνέθηκε Θῆι περικαλλὲς ἄγαλμα
>
> „Cheramyes hat mich der Göttin als wunderschönes *agalma* geweiht."[513]

Die beeindruckende graphische Präzision der in die plastische Oberfläche eingetragenen Faltenzüge steht in signifikantem Kontrast zu der deutlich weniger präzise gemeißelten Weihinschrift, welche am schmalen Saumstreifen des zur Körpervorderseite gezogenen Rückenschleiers entlang orientiert ist (Abb. 3.14).[514] Der Gesamteindruck von wenig akribischer Genauigkeit der Meißelarbeit dieser (für samische Verhältnisse übrigens durchaus ansehnlichen!)[515] Inschrift bestätigt sich besonders gut daran, dass zahlreiche Buchstabenhasten die eingeritzte Saumgrenze überschreiten und somit in diesen ehemals wahrscheinlich prächtig bemalten Saumstreifen einschneiden (so etwa das A von „μ'ἀνέθηκε"). Dies war sicherlich nicht Ergebnis bewusster Planung, sondern ist einfach ‚passiert', weil es ‚passieren durfte'.

Die hier angestellten Überlegungen über die Stellung des Meißelns von Statueninschriften im Produktionsprozess eines statuarischen Monuments und die damit zusammenhängende Frage nach dem unterschiedlichen Maß der Präzision der Meißelarbeit zwischen Statue und Inschrift decken den Befund natürlich bei Weitem nicht ab und können deshalb noch keine Allgemeingültigkeit für sich beanspruchen. Insbesondere wäre diesen Thesen zur Mikrochronologie des Beschreibens statuarischer Monumente, die am Beispiel von Inschriften auf den Statuen selbst entwickelt wurden, der andere und weitaus häufigere Fall gegenüberzustellen, in dem die Inschrift auf die Statuenbasis eingemeißelt wurde. In diesem Fall greifen die Plausibilitätsgründe, welche für ein Einmeißeln der Inschrift am bereits aufgerichteten Monument ins Feld geführt wurden, nicht mehr. Insofern Basen nicht deckend bemalt wurden, gibt es hier nämlich keine unmittelbare Veranlassung mehr, von einem Einmeißeln der Inschrift *nach* dem Bemalen und folglich nach dem Aufrichten des statuarischen Monuments auszugehen. Hängt es damit zusammen, dass Statueninschriften auf Basen oftmals sehr wohl ein mit der Bearbeitung der Statue vergleichbares Maß an Perfektion der Meißelarbeit erreichen, wie etwa im Falle der Weihinschrift der Antenor-Kore (Abb. 3.5)? Vielleicht. Daneben gibt es allerdings auch bei Inschriften

512 Berlin, Antikensammlung 1750; um 560 v. Chr.; Freyer-Schauenburg 1974, 27–31, Nr. 7; Karakasi 2001: Taf. 8–9 (für gute Abbildungen); Meyer/Brüggemann 2007, 78, Nr. 166 (mit weiterer Literatur); Dietrich 2011, 38 f., Abb. 14; Franssen 2011, 95, Kat. Nr. A 7.

513 Übersetzung durch den Autor.

514 *IG* XII 6, Samos 467. Zu dieser und anderen Weihinschriften des Cheramyes siehe Dunst 1972, 131 f.; Kyrieleis 1995, 26 f. und 29, mit Abb. 11–13 und 24–26. Zum Kontrast zwischen der Meißelarbeit der Cheramyes-Inschriften gegenüber den Statuen siehe Dietrich 2017a, 304 f.

515 Siehe Jeffery 1961, 328.

Abb. 3.14: Eingemeißelte Weihinschrift auf einer Kore des Cheramyes aus dem samischen Heraion, um 560 v. Chr. (Berlin, Antikensammlung 1750).

Abb. 3.15: Rundbasis einer Weihung für Athena Hygieia von der Athener Akropolis (Propyläen), um 430 v. Chr. (Inv. 13259, in situ).

auf Statuenbasen Beispiele für erstaunlich nachlässige Planung und Ausführung der Meißelarbeit. Als „not the finest example of Attic epigraphy" beschreibt Jeffrey Hurwit[516] etwa die Weihinschrift der Athener für Athena Hygieia auf einer hochklassischen Rundbasis von der Akropolis (Abb. 3.15):[517]

Ἀθεναῖοι τε͂ι Ἀθεναίαι τε͂ι Ὑγιείαι.
Πύρρος ἐποίησεν Ἀθεναῖος.

„Die Athener (weihten dies) der Athena Hygieia. Pyrrhos, der Athener, hat es gemacht."[518]

Statt der vom Abschlussprofil der Basis vorgegebenen Horizontalen sauber zu folgen, driftet die zweizeilige Inschrift nach rechts hin ganz erheblich abwärts. Dies mag mit der etwas gesteigerten Schwierigkeit des Inschriftenmeißelns auf einer runden und nicht rechteckigen Basis zu tun gehabt haben, wie Hurwit vermutet, eine Erklärung, die vor allem dann überzeugt, wenn man von einem Einmeißeln der Inschrift auf das

516 Hurwit 2015, 131f.
517 Athen, Akropolis (Propyläen, *in situ*) 13259; Löwy 1885, 45, Nr. 53; *DAA*, 185–188, Nr. 166; Hurwit 2015, 131f.; *IG* I^3 506.
518 Übersetzung durch Autor.

bereits aufgestellte Monument ausgeht. Eine verlässliche Aussage lässt sich darüber aber nicht treffen. Wenn es der Bildhauer darauf angelegt hätte, wäre das Problem der mangelhaften horizontalen Orientierung der Inschrift zweifellos leicht lösbar gewesen. Einfache Orientierungslinien, geritzt oder gemalt, hätten hier bereits genügt. Doch gab es für den Bildhauer scheinbar keine genügende Veranlassung, diesen kleinen Zusatzaufwand auf sich zu nehmen.

Es zeigt sich unter den auf die Basen (und nicht auf die Statuen selbst) eingemeißelten Inschriften also ein weites Spektrum, welches von äußerst sorgfältiger bis zu eher nachlässiger Ausführung reicht, so dass man sich ohne eingehende Untersuchung des Materials vor pauschalen Deutungen hüten sollte. Halten wir uns im Folgenden also an die archaischen Inschriften, die auf die Statuen selbst aufgetragen wurden, welche hier an der Berliner Cheramyes-Kore exemplifiziert wurden (Abb. 3.14). Warum endete der für archaische Plastik so charakteristische Perfektionismus beim Bild und erstreckte sich nicht auch auf dessen Inschrift? Diese Frage gewinnt noch an Brisanz, wenn man bedenkt, dass die Inschrift auf der Statue selbst erscheint. Damit erweist sich die Inschrift räumlich und auf das Sichtfeld eines Betrachters/Lesers bezogen als Teil des Bildes.

VIII Statue und Inschrift: Kontinuum oder Bruch?

Dies führt uns zu einem letzten Punkt, mit welchem die hier angestellten Überlegungen zum Layout, mithin zur visuellen Präsentation von Inschriften an statuarischen Monumenten, zusammengefasst und ausgewertet werden sollen. Wenn Statueninschriften im Vorhergehenden fast ohne Bezugnahme auf den Inhalt des Geschriebenen, sondern stattdessen hinsichtlich ihrer visuellen Präsentation und ihrer materiellen Produktion untersucht worden sind, dann sind an die Inschriften solche Fragen herangetragen worden, welche man im Rahmen der klassisch archäologischen Plastikforschung üblicherweise nur an den Statuen untersucht. Nur an Bildern schließlich gelten langwierige Erörterungen zu Faltenverläufen, zu konkreten Arbeitsabläufen der Herstellung, zu Kompositionsprinzipien, zur Disposition des Monuments im Raum, kurzum zu (produktions- und rezeptions-) ästhetischen Aspekten als sinnvolle und weiterführende Forschung (siehe hierzu die Einleitung, S. 1–7). Derartige Fragen nun an die Statueninschriften zu stellen, transportiert zwar keineswegs die implizite Aussage, dass es nicht angebracht sei, die Inschriften auf den Inhalt des Geschriebenen hin zu untersuchen: Dass der Fokus dieser Erörterungen nicht auf dem Textinhalt lag, ist selbstverständlich kein Plädoyer gegen das Verfolgen semantischer Frageperspektiven! Es setzt aber wohl als Arbeitshypothese voraus, dass Statue und Inschrift gemeinsam Teile einer bild-schriftlichen Gestaltung statuarischer Monumente seien, mithin, dass zwischen Statue und Inschrift ein grundsätzliches ästhetisches Kontinuum liege. Doch wie weit trägt diese Arbeitshypothese?

Bei der Frage, inwieweit die Inschrift in einem ästhetischen Kontinuum mit der Statue liegt, können zwei Hinsichten unterschieden werden. Man kann danach fragen, wie bildhaft Statueninschriften für sich genommen sind, und danach, inwieweit Inschrift und Statue in der Gestaltung statuarischer Monumente voneinander getrennt oder umgekehrt ineinander verwoben sind. Zu beiden Hinsichten wurden im Vorhergehenden zahlreiche Beobachtungen gemacht, die hier nun zusammengefasst werden sollen.

Zur ersten Hinsicht: Es wurde gezeigt, dass die Buchstaben der Statueninschriften als prinzipiell mobile, dreh- und wendefähige, dreidimensionale Gegenstände gedacht werden. Diesen ist dabei eine bestimmte Ausrichtung im Raum inhärent, welche ihrer freien Dreh- und Wendefähigkeit relativ enge Grenzen setzt: Sie besitzen ein ‚Oben' und ‚Unten', ein ‚Vorne' und ‚Hinten', welchen in der Disposition der Buchstaben im Schriftfeld Rechnung getragen wurde. Diese Eigenschaften verleihen den einzelnen Buchstaben innerhalb der Inschrift eine gewisse Körperhaftigkeit, welche sie kommensurabel macht mit den Körpern von Figuren in Bildfriesen. Diese sind schließlich ebenfalls als mobil gedacht, können im Bildfries aber aufgrund der einem aufrechten Körper inhärenten vertikalen Ausrichtung nicht beliebig disponiert werden (etwa können Figuren nicht ohne Weiteres ‚auf den Kopf' gestellt werden). Diese strukturellen Ähnlichkeiten des dreidimensional gedachten Gegenstands ‚Buchstabe' und des dreidimensional gedachten Gegenstands (Figuren-) ‚Körper' verleihen den Inschriften eine bildhafte Qualität. Durch ihre ‚Fixierung' im Schriftfeld werden Buchstaben aber wiederum auf die Zweidimensionalität von nicht-körperhaften Gegenständen zurückgeworfen. Die meist strikte Profildarstellung von Figuren in archaischen Bildfriesen ließ zwar auch auf Seiten des Bildes eine Tendenz zur ‚Fixierung' dreidimensionaler Körper in den zwei Dimensionen des Frieses erkennen, doch ließen sich gleichzeitig signifikante Unterschiede zwischen den Kompositionsweisen von Buchstaben- und von Figurenfriesen erweisen: Während die Komposition von Bildern zum Einbringen von ‚Unordnung' in die Reihung der Figuren einlud, war bei Buchstabenfriesen ein hohes Maß an Ordnung notwendig, um die nach einem strikt linearen Prinzip funktionierende Lesbarkeit der Inschrift nicht zu gefährden. Dieses hohe Maß an Ordnung der Buchstabenfriese schwächte die Parallele zwischen Buchstaben- und Figurenfriesen, mithin die Schriftbildlichkeit von Statueninschriften, und rief wiederum eher einen Vergleich zu ornamentaler Gestaltung auf den Plan.

Als weiterer Aspekt, welcher den vermeintlich so unüberbrückbaren Gegensatz von Inschrift und Bild aufweichte, erwies sich die Tatsache, dass das Layout von Statueninschriften den semantischen Textinhalt allgemein in so erstaunlich geringem Maße unterstützte, und dies in vielerlei Hinsicht: Grundsätzlich konnte gezeigt werden, dass das Grundmodul des Inschriftenlayouts nicht die Zeile war, welche in ihrer Linearität dem linearen Prinzip des Lesens, mithin des Entnehmens des Textsinns, entsprochen hätte, sondern der flächige Schriftstreifen bzw. bei mehrzeiligen Inschriften das Schriftfeld. Die Weiterentwicklung archaischer Inschriftenlayouts

hin zur *stoichedon*-Disposition der Buchstaben führte dieses flächenbezogene Layoutprinzip ab dem späten 6. Jh. v. Chr. konsequent weiter. Die Schreibkonvention der *scriptio continua*, die auf die Markierung von Wortgrenzen durch Leerräume im Schriftfeld verzichtete, und die nur sehr sparsame Verwendung von Interpunktion – die im Zuge des Aufkommens von *stoichedon*-Inschriften nochmals reduziert wurde – waren weitere Faktoren, an welchen sich zeigte, wie wenig sich die untersuchten Inschriftenlayouts den Zwecken müheloser Lesbarkeit unterwarfen. Auch diesbezüglich konnten Parallelen zwischen der Disposition von Figuren in archaischen Bildfriesen und Buchstaben in Schriftfeldern aufgezeigt werden: Genauso, wie das Layout der Inschriften nicht deutlich macht, welche Buchstaben zum Zwecke des Lesens zu Wörtern zusammenzufügen sind, macht die Komposition der Figuren in Bildfriesen üblicherweise nicht deutlich, welche Figuren zum Zwecke des Verständnisses des Bildgeschehens zu interagierenden Handlungsgruppen zusammenzufügen sind. Beide Male wird das sinnvolle Zusammenfügen von Buchstaben/von Figuren zum Zwecke des Lesens der Inschrift/des Verständnisses des Bildgeschehens dem Leser/Betrachter überlassen. Diese strukturellen Merkmale der untersuchten Layouts von Statueninschriften verleihen diesen wiederum einen schriftbildlichen Charakter.

Doch nicht nur der semantische Gehalt von Statueninschriften wurde durch das Layout nicht unterstützt, auch auf ihren phonetischen Gehalt nahmen die untersuchten Layouts erstaunlich wenig Rücksicht. In der Tat entsprachen die Zeilenumbrüche metrischer Inschriften sehr häufig nicht ihrer Versgliederung.[519] So wie der semantische Gehalt der Inschrift erst durch die Mitarbeit des Betrachters hervortrat, welcher das Schriftbild durch die Aktivität des Lesens zur linearen und in Wörtern gegliederten Buchstabenkette werden lassen musste, erlangte das anfangs rein visuelle Schriftbild erst durch ebenjenes Lesen – welches man sich gemäß antiken Lesepraktiken als ein stimmhaftes Vokalisieren vorzustellen hat – seinen phonetischen Gehalt. Beides, die fehlende Unterstützung des semantischen sowie des phonetischen Gehalts durch das Inschriftenlayout, darf selbstverständlich nicht missverstanden werden als Hinweis darauf, dass Statueninschriften etwa gar nicht gelesen werden wollten. Die Schriftbildlichkeit von Statueninschriften wird dadurch entscheidend relativiert: Obgleich die Layouts textsemantische und phonetische Strukturen in erstaunlich geringem Maße hervorheben und den Text insofern als ‚bloßes Bild' erscheinen lassen, sollen die Statueninschriften in ihrem stummen und vorsemantischen Status als Schriftbilder nicht verharren, sondern den semantisch und phonetisch produktiven Prozess des Lesens anstoßen.

Bezüglich der Schriftbildlichkeit der untersuchten archaisch-klassischen Statueninschriften für sich genommen fällt die Antwort auf die Frage nach ästhetischer Kontinuität oder Bruch zwischen Statue und Inschrift also ausgesprochen

---

519 Dem ließe sich hinzufügen, dass die fehlende Unterscheidung kurzer und langer Vokale in Inschriften in dieselbe Richtung fehlender Rücksichtnahme auf den phonetischen Gehalt weist.

differenziert aus: So weit das Layout der Statueninschriften auch entfernt sei von modernen Erwartungen an Schrift als ‚transparentem' Medium des Textsinns, so scheint schriftbildliche Gestaltung doch nicht zum Selbstzweck geworden zu sein. In diesem Zusammenhang ist es bezeichnend, dass dezidiert schriftbildliche Layout-Konzepte, wie wir sie aus der alexandrinischen Dichtung mit den berühmten in der *Anthologia Palatina* überlieferten sechs Figurengedichten kennen,[520] bei den untersuchten archaischen und (früh-) klassischen Statueninschriften *nicht* auftauchen. Ebenso lässt sich feststellen, dass trotz der angesprochenen Elemente von Körperhaftigkeit an Buchstaben Fälle dezidierter ‚Somatisierung' derselben, wie wir sie aus der mittelalterlichen Buchmalerei kennen – etwa, wenn im Falle von „Te igitur"-Initialien (womit im Sakramentar die Schilderung der Passion Christi beginnt) das „T" als Kruzifix gebildet ist[521] – in den hier untersuchten Statueninschriften *nicht* vorkamen.

Kommen wir damit zur zweiten Hinsicht, unter der man die Frage nach ästhetischem Kontinuum oder Bruch zwischen Inschrift und Statue stellen kann, nämlich inwieweit beides in der Gestaltung statuarischer Monumente voneinander getrennt oder umgekehrt ineinander verwoben ist. Allgemein ließ sich feststellen, dass sich die hier untersuchten archaischen und (früh-) klassischen Statueninschriften in Ermangelung eines explizit und ausschließlich zum Tragen der Inschrift vorgesehenen Schreibgrunds, wie es etwa die *tabulae ansatae* wären, welche römische Steininschriften häufig rahmen, zum Schreiben geeignete Bereiche an und um die Statue stets von Neuem suchen müssen. Die Inschriften werden folglich räumlich vom restlichen Monument nicht durch Rahmungen oder dergleichen abgesetzt: Man schreibt sowohl im konkreten wie im übertragenen Sinne *auf* die statuarischen Monumente. Damit erweisen sich die Statueninschriften eindeutig als Teil der ästhetischen Gestaltung des Monuments. Bei der Suche nach einem geeigneten Schreibgrund war jedoch

---

520 *Anthologia Palatina* 15.21–22 und 15.24–27. Allgemein zu griechischen Figurengedichten Kwapisz 2013 (mit ausführlichem Kommentar zu den Gedichten aus der *Anthologie Palatina* auf S. 59–190). Diese antike Tradition dezidiert bildschriftlicher Schriftgestaltung, welche sich das Überschreiten der Grenzen zwischen Text und Bild zum Prinzip macht, wurde in den letzten Jahren insbesondere von M. Squire intensiv erforscht (zur alexandrinischen schriftbildlichen Dichtung siehe etwa Squire 2011, 231–235; Squire 2013 [jeweils mit reichen Literaturverweisen]), der den in diesem Zusammenhang höchst interessanten *tabulae iliacae* eine bahnbrechende Monographie gewidmet hat (Squire 2011) und auch den weitgehend vergessenen spätantiken Autor Optatian mit seinen äußerst komplexen Figurengedichten (oder vielleicht besser: Buchstabendiagrammen) in die Diskussion eingeführt hat (siehe Squire 2016 und Squire/Wienand 2017). Bemerkenswert ist, dass sowohl für die ‚magischen Quadrate' aus Buchstaben an den Rückseiten der *tabulae iliacae* als auch für die Gedichte des Optatian die *stoichedon*-Anordnung der Buchstaben essentiell ist (Über das ursprüngliche Layout der alexandrinischen Figurengedichte lässt sich leider keine sichere Aussage treffen.). Umso bezeichnender ist es, dass derartige im *stoichedon*-Layout vorhandene Gestaltungsmöglichkeiten in den hier untersuchten Statueninschriften nicht genutzt wurden.

521 Ein berühmtes frühes Beispiel ist die Te igitur-Initialie aus dem Sakramentar von Gellone aus dem 8. Jh. (Paris, Bibliothèque Nationale MS. lat. 12048; siehe Frese 2013, 165–167; Frese/Hornbacher/Willer 2015, 90–92, Abb. 1). Zu Te igitur-Initialien allgemein siehe Kitzinger 2013.

aufgefallen, dass gerne verhältnismäßig plane Bereiche gewählt wurden, anstatt gerade solche Partien zum Beschreiben auszusuchen, wo sich die plastisch-figürliche Formung und die Inschrift besonders stark gegenseitig durchdringen würden. Mit dem Vermeiden allzu großer Konkurrenz und Überschneidung zwischen der bildlichen und der schriftlichen Gestaltung des statuarischen Monuments mag es auch zusammenhängen, dass sich zwischen den beiden Optionen eines Schreibens auf die Statue selbst oder auf die Basis derselben langfristig letztere durchgesetzt hat. Damit relativiert sich zu einem gewissen Maße die räumliche Einheit von Bild und Schrift am statuarischen Monument: Man strebte nicht unbedingt nach maximaler Engführung beider Gestaltungselemente.

Ein weiterer entscheidender Punkt, welcher interessante Differenzierungen in die grundsätzlich zutreffende Aussage von der Inschrift als integralem Bestandteil des statuarischen Monuments einbringt, betraf die Stellung des Einmeißelns der Inschrift innerhalb des Produktionsprozesses des Bildes. Auch wenn die Frage weiterer Untersuchungen bedarf und man bezüglich der konkreten Modalitäten des Einmeißelns der Inschrift von einer gewissen Bandbreite unterschiedlicher Möglichkeiten ausgehen sollte, sprach nämlich Vieles dafür, dass Inschriften in der Regel erst nach der Aufrichtung des statuarischen Monuments eingemeißelt wurden, zu einem Zeitpunkt also, als die Statue und ihre Basis im Wesentlichen bereits fertig waren. Daraus muss freilich noch nicht zwangsläufig folgen, dass die Inschrift bei der Konzeption des statuarischen Monuments keine Rolle spielte, dieser Akt also nicht nur praktisch sondern auch konzeptuell am Ende bzw. nach Vollendung des Vorgangs stand.

Manches deutet aber auf ebenjenes. So lässt sich in einer nicht geringen Anzahl von Fällen plausibel machen, dass die Inschrift nicht von denselben Handwerkern eingemeißelt wurde, die auch die Statue hergestellt hatten, als hätte die mit der Herstellung der Statue beauftragte Werkstatt mit der Inschrift gar nichts mehr zu tun, da sie ihren Auftrag bereits erfüllt hätte. In einem ähnlichen Sinne mag man das oftmals (nicht immer!) überraschend geringe Maß an vorausgehender Planung beim Einmeißeln von Statueninschriften interpretieren: dass die Inschrift tatsächlich keine Rolle in der ansonsten so minutiös durchgeplanten Herstellung einer Statue spielte. Der Inschrift ‚durfte' man scheinbar ihre nachträgliche Anbringung ansehen: Sie wies sich emphatisch als *Be*-Schriftung des (fertigen) statuarischen Monuments aus. Damit rückte das Aufbringen der Inschrift einerseits tendenziell von der Seite der Produktion auf die Seite der Rezeption der Statue. Andererseits schloss die in Layout und Ausführung offen zur Schau gestellte *Nachträglichkeit* der Beschriftung selbstverständlich aus, dass der Schrift- und der Bildanteil des statuarischen Monuments miteinander in ein allzu komplexes gestalterisches Wechselspiel gerieten: Nur die Inschrift konnte in Wortlaut, Platzierung, Layout und Ausführung auf die Statue und ihre Basis ‚reagieren', nicht aber umgekehrt. All dies lässt uns eher den ästhetischen Bruch zwischen der minutiös geplanten und auf perfekte Ausführung ausgelegten Statue und der ‚ad-hoc-Ästhetik' der nachträglich angebrachten Inschrift betonen. Doch in diesem Bereich können die hier getroffenen Aussagen nur einen vorläufigen,

auf weitere Differenzierungen und gegebenenfalls Revidierungen wartenden Status für sich beanspruchen.

Sollten wir die Arbeitshypothese, wonach Statue und Inschrift gemeinsam Teile einer bild-schriftlichen Gestaltung statuarischer Monumente seien, also doch lieber fallenlassen? Dies wäre die falsche Schlussfolgerung, insofern bei der bild-schriftlichen Gestaltung statuarischer Monumente nicht so sehr die quantitative Frage nach dem ‚Wieviel' als die qualitative Frage nach dem ‚Wie' interessant ist. Schließlich geben die Statueninschriften den Anspruch, integraler Bestandteil des Monuments zu sein, selbst *nicht* auf. Um hiermit nochmals auf unseren Leitbefund der Nikandre-Weihung (Abb. 3.1a–b und 0.1) zurückzukommen, sei zum Schluss auf ein Element der gewählten Formulierung dieser und zahlreicher anderer Weihinschriften hingewiesen. Wie so oft erscheint der Gegenstand der Weihung und damit das grammatikalische Objekt der Inschrift hier nämlich in der ersten Person: Nikandre hat *mich* geweiht! Der Gebrauch der ersten Person im Formular von Statueninschriften ist freilich ein weites Feld, das hier nicht in wenigen Sätzen abgehandelt werden soll.[522] Doch kann man gefahrlos behaupten, dass die häufige Verwendung der ersten Person zur Bezeichnung des beschrifteten Gegenstands anstelle des in Statueninschriften genauso möglichen und aus unserer modernen Sicht viel näherliegenden Demonstrativpronomens (τόδε: „dies") ein beredtes Zeugnis darüber liefert, als wie selbstverständlich und konkret die Zugehörigkeit der Inschrift zum Gegenstand angesehen wurde: Die Statueninschrift mag zwar erst nachträglich auf das Monument gemeißelt worden sein – steht sie einmal darauf, so ist sie mit diesem jedoch so fest und innig verbunden, dass sie die Ich-Form benutzen kann, ohne Anlass zu größerer Verwunderung seitens des Betrachters/Lesers zu geben. Aus dem Gestus der nachträglichen Beschriftung, welcher im Layout und der Ausführung so zahlreicher archaischer und (früh-) klassischer

522 Eine knappe Einführung in die Diskussionen um den Gebrauch der ersten Person in Inschriften zur Bezeichnung des beschriebenen Gegenstands (hier eine Statue), mithin um ‚speaking objects', liefert Kaczko 2016, 24–26. Die erste systematische Untersuchung ist Burzachechi 1962. Von zentraler Wichtigkeit für alle späteren Untersuchungen ist Svenbro 1988, 33–52. Siehe auch Steiner 2001, 3–19 und (vor allem) 255–259, und jüngst Wachter 2010. Gegen allzu animistische Deutungen dieses konventionellen Elements des Inschriftenformulars, wonach ‚die Statue spreche' (so Burzachechi 1962), sollte einen die Tatsache warnen, dass sich Selbiges nicht nur bei Statueninschriften findet, wo die Lebendigkeit des beschrifteten Gegenstands zumindest durch seine figürliche Formgebung suggeriert wird, sondern gleichermaßen bei Inschriften auf ‚leblosen' Objekten. Wenn in der Besitzerinschrift auf dem berühmten Trinkgefäß des Phidias aus Olympia der beschriftete Gegenstand ebenfalls in der ersten Person Singular erscheint (Φειδίο ⁝ εἰ-μί [*SEG* 17.206, Elis]: „Ich bin des Phidias/gehöre dem Phidias."), dann sicher nicht, weil Trinkgefäße als animierte Wesen wahrgenommen worden wären. Neue Ansätze zum Verständnis der Ich-Form in Inschriften auf frühgriechischen Artefakten (hier Keramikgefäßen) unter besonderer Berücksichtigung ihrer Materialität wurden von R. Bielfeldt in ihrem Vortrag („Das materiale ‚Ich' frühgriechischer Gefäße: Überlegungen zu den sogenannten autodeiktischen Inschriften") auf der Münchner CVA-Tagung vom 17.–18.10.2018 („Die Materialität griechischer Vasen. Mikrohistorische Perspektiven in der Vasenforschung") vorgestellt und werden hoffentlich bald mit den Tagungsakten publiziert vorliegen.

Statueninschriften deutlich wird, folgt also nicht, dass die Statueninschrift den Charakter einer externen Zuschreibung bekäme, mit welcher eine objektive Aussage *über* die Statue getroffen würde, wie dies auf moderne Museumsbeschriftungen zutrifft. Wie es Reinhardt am Beispiel der archaischen attischen Grabmonumente gezeigt hat (siehe oben Kapitel I, S. 33–96), nimmt das Objekt der Statueninschriften, gleich ob mithilfe eines Personalpronomens in der ersten Person, eines Demonstrativpronomens oder (im Falle von Grabmonumenten) der Bezeichnung μνῆμα oder σῆμα („Erinnerungsmal" oder „Zeichen") ausgedrückt, nicht Bezug auf die Statue bzw. die in der Statue dargestellte Person, sondern auf das Monument insgesamt – und zu diesem Monument insgesamt gehört zweifellos auch die Inschrift.

Kapitel IV

Kontrapunkte. Perspektivierungen *ex post*

von Nikolaus Dietrich, Johannes Fouquet, Corinna Reinhardt

In den vorangegangenen Kapiteln standen die materiellen Aspekte der Inschriften von unterschiedlichen Perspektiven aus und mit unterschiedlicher Herangehensweise betrachtet im Fokus. Während hier jeweils die inhaltliche Ebene nicht den Kern der Fragestellung bildete, gleichwohl durchaus bereits an verschiedenen Stellen eine Rolle spielte, kann an diesem Punkt nun für weitere Forschungen angesetzt werden. Diese muss die gewonnenen Ergebnisse mit inhaltlichen Aspekten der Statueninschriften produktiv zu vernetzen suchen. Ein weiterer Weg wird sein, die bislang gewählte synchrone Perspektive auf archaische und frühklassische Statueninschriften in eine diachrone Perspektive auf Statueninschriften innerhalb einer sich von der Früharchaik bis in die Kaiserzeit und darüber hinaus stets dynamisch verändernden visuellen Kultur zu überführen. Mit dem letzten Kapitel soll nun ein erster Schritt in diese Richtung gegangen werden, indem anhand eines kontrastiven Vergleichs mit drei ausgewählten Fallbeispielen aus jüngerer Zeit gezeigt werden soll, wie zeitspezifisch und nicht ‚allgemein-griechisch' die hier an archaischen und frühklassischen Befunden herausgearbeiteten Grundlagen des Beschriftens von statuarischen Monumenten sind. Nebenbei soll diese Perspektivierung ex post dazu führen, die Ergebnisse der ersten drei Kapitel vor dem Hintergrund späterer Phänomene von Schrift am statuarischen Monument nochmals prägnant zu konturieren.

I Das Grabrelief für Ampharete aus dem Kerameikos in Athen

Das bekannte Grabrelief der Ampharete[523] (um 410/400 v. Chr.) (Abb. 4.1) folgt dem zeitgleich üblichen Typus, der Figuren zwischen einer Pilasterrahmung mit Giebelabschluss darstellt.

523 Athen, Kerameikos-Museum P 695, I 221; Zur Stele: Kübler 1934; Clairmont 1970, 70f., 91f. Nr. 23 Taf. 11; Clairmont 1993, 404–406 Nr. 1.660; Bergemann 1997, Nr. 7; Räuchle 2017, 118–120 G71 Abb. 38. Zur Inschrift: Peek 1934; *IG* II/III² 10650; *IG* I³ 1290; *CEG* I 89; Peek 1955, 479 Nr. 1600; Christian 2015, 233f. Die Stele wurde 1932 mit der Vorderseite nach unten vor dem ‚Grabbezirk der Antidosis' gefunden. Das Niveau zeigt nach Kübler an, dass das Relief bei Geländearbeiten um die Mitte des 4. Jhs. v. Chr. wiederverwendet wurde, als das Terrain erhöht wurde: Kübler 1934, 25. Das Relief wird dem ‚Bezirk der Ampharete' an der Heiligen Straße zugeordnet, der vor dem ‚Grabbezirk der Antidosis' aufgedeckt wurde und an das Ende des 5. Jhs. v. Chr. datiert: siehe Schlörb-Vierneisel 1968, 90 mit Abb. 1; Breder 2013, 188 C*3a. Stelenfundamente sind nicht erhalten.

https://doi.org/10.1515/9783110645422-005

Abb. 4.1: Grabstele der Ampharete um 410 v. Chr. (Athen, Kerameikos-Museum Inv. P 695, I 221).

Hier ist nun zwischen den Pilastern, diese zum Teil überschneidend, eine auf einem Klismos sitzende Frau mit einem Kind in der linken Hand gezeigt, das sich zu ihr wendet und ihr seine Hand entgegenstreckt. In der rechten Hand hält sie ihm einen Vogel

Abb. 4.2: Grabstele der Ampharete um 410 v. Chr. (Athen, Kerameikos-Museum Inv. P 695, I 221) – Ausschnitt des Giebelbereichs mit den Inschriften.

entgegen. Unter der Standlinie ist ein breiterer Streifen der Stele nicht geglättet und diente zum Einlassen in eine vorbereitete Aussparung eines Basisblockes, der verloren ist. Zwei Inschriften sind auf der Grabstele angebracht (Abb. 4.2):

Auf dem Horizontalgeisonabschluss steht der Name der Ampharete im Nominativ, ein zweizeiliges Epigramm findet sich auf dem Architrav darunter:[524]

> Ἀμφαρέτη.
> τέκνον ἐμῆς θυγατρὸς τόδ’ ἔχω φίλον, ὅμπερ ὅτε αὐγάς : / ὄμμασιν ἠ-
> ελίο ζῶντες ἐδερκόμεθα, / ἦχον ἐμοῖς γόνασιν καὶ νῦν φθίμενον φθιμένη ’χω.
>
> *Ampharete.*
> *Das liebe Kind meiner Tochter halte ich hier, das, als wir mit Augen die Strahlen*
> *der Sonne schauten im Leben, ich auf den Knien hielt, und nun halte ich tot auch das tote.*
> (Übs. Klaus Hallof)

Dass die Inschriften über dem Bild angebracht wurden, findet unter den archaischen Grabstelen keinen direkten Vergleich.[525] Erklärt sich diese veränderte Positionierung

---

524 *IG* II/III^2 10650; *IG* I^3 1290; *CEG* 89.

525 Das einzige archaische attische Beispiel ist eine frühe, um 580 v. Chr. datierte Grabstele, die die Inschrift auf der Abschlussleiste des Kapitells überliefert (Kapitel I, Kat. 1.14). Vgl. dagegen eine bereits frühklassische Grabstele des Pollis mit Inschrift über dem Bild angeblich aus der Region um Megara (Abb. 1.24) (Malibu, J. Paul Getty Museum Inv. 90.AA.129, 480/470 v. Chr.): Grossman 2001, 98–100 Nr. 36 mit Abb. Zur Inschrift *SEG* 40, 404; *SEG* 45, 421; Corcella 1995; Ebert 1996a; Ebert 1996b, 19–25.

aus dem allgemeinen Wandel von Form und Gestalt der Stelen? Mit ihrem architektonischen Rahmen scheint sie gerade in diesen Bereichen Platz zu bieten. Aber nicht zu vergessen ist, dass die Stelen weiterhin in einen Basisblock eingelassen waren, der (wie die Grabbezirkeinfassung) ohne Weiteres Platz für die Inschriften geboten hätte. Offenbar wird dieser Bereich nun aber nicht mehr für die Inschriften genutzt – vielleicht weil die Basis nicht mehr als integraler Bestandteil des Grabmals zu verstehen ist[526] oder weil Bild und Text näher aneinander rücken? Trotz dieses Unterschiedes scheint eines gleich geblieben: Auch bei dem klassischen Beispiel nutzt das Epigramm einen Bereich, der von dem des Bildes klar separiert ist – hier in diesem Falle die Bestandteile der Rahmenarchitektur.

Der Name der Verstorbenen ist aus dem Epigramm herausgelöst. ΑΜΦΑΡΕΤΕ steht in größeren Buchstaben auf dem Horizontalgeison. Ihre Position orientiert sich nicht an dem architektonischen Aufbau der Stele, sondern an der sitzenden weiblichen Figur – genauer ihrem Kopf. Damit liegt der Name leicht dezentral in Hinblick auf die Symmetrie des Grabstelenrahmens. Formal ist damit nicht die ganze Stele oder der Bereich, der die Inschrift trägt, sondern die Figur der Bezugspunkt (zum direkter werdenden Verweis auf das Dargestellte in jüngeren Inschriften siehe S. 209f. in diesem Kapitel). Aber nicht nur die formale Zuordnung des Namens zur im Bild gezeigten Figur ist anders, sondern auch der gewählte Kasus. Während in der Archaik der Name im Genetiv verfasst war, was auf das *sêma* Bezug nimmt, wird hier nun der Nominativ gewählt, der keinerlei Zusatz erfordert.[527] Es handelt sich daher um eine Namens*bei*schrift mit deutlicher Relation zum Bild, die die im Bild gezeigte sitzende Figur unmissverständlich zum Bild der Ampharete macht. Der Betrachter hätte die sitzende Frau freilich auch ohne formale Zuordnung des Namens mit der verstorbenen Ampharete verbunden. Umso bezeichnender ist es, dass derartige durch die Lage der Beischriften verdeutlichte Bezugnahmen von Name und Figur unter den

526 Vgl. Vierneisel 1968, 119 mit Anm. 20.

527 Die Veränderung der formalen Präsentation des Namens als Beischrift, seine Unabhängigkeit von einem umgebenen Text und seine formale Hervorhebung klärt letztlich jedoch noch nicht die Frage, ob als alleinige Ursache ein verändertes Text–Bild-Verhältnis in Frage kommt. Ein weiterer Aspekt könnte sein, dass sich auch die Art und Weise der Präsentation des Namens in Zusammenhang zum Grabmal grundsätzlich in klassischer Zeit verändert hat. Ein Blick auf die zahlreichen klassischen Grabstelen ohne Bilder – die sogenannten Namensstelen – zeigt, dass der Name bereits ab etwa 430 v. Chr. im Nominativ geschrieben wurde, ohne dass hier ein Bild angebracht wurde: siehe Hildebrandt 2006, 105; der Übergang soll zwischen dem Grabmal des Pythagoras (460–450 v. Chr.; *IG* I³ 1154) und der Stele des Koroibos (*IG* II² 6008; Hildebrandt 2006, 270f. Nr. 105, um 430 v. Chr.) liegen. Auch wenn letztlich unsicher bleibt, weshalb nun der Nominativ anstelle des Genetivs gewählt wurde (nach Häusle könnte der Nominativ in Grabinschriften bedeuten, dass der Name das Bild des Toten oder eine Beischrift zu einem realen oder gedachten Bild ist: Häusle 1979, 117–121; Sourvinou-Inwood schlug vor, dass mit dem Namen im Nominativ ἐνθάδε κεῖται *[N. N. ist hier bestattet]* abgekürzt sei: Sourvinou-Inwood 1995, 163–168), scheint ähnlich wie bei den archaischen Monumenten das Einschreiben des Namens auf das Grabmal für die Gewährung der Erinnerung von zentraler Bedeutung gewesen zu sein – ob nun als „*sêma* des N. N." oder als „N. N.".

zahlreichen anderen klassischen Grabreliefs mit mehreren Figuren eher die Regel ist,[528] während man bei den seltenen archaischen Grabmälern mit zwei Figuren keine Anstalten machte, die Verknüpfung von Name und Figur durch die Positionierung zu unterstreichen (siehe Kapitel I, S. 63–65).

Anders in seinem Layout ist das zweizeilige Epigramm: Es nutzt die gesamte Architravbreite bis hin zu dessen Rändern. Während von links in beiden Zeilen die Buchstaben in einem regelmäßigen Abstand beginnen, werden sie zum rechten Rand hin immer gedrängter, was vor allem in der zweiten Zeile auffällt. Dieses Phänomen war bereits bei den archaischen Grabmälern nachzuweisen (siehe Kapitel I, S. 71). Zudem verliert die Buchstabenkette zum Ende der zweiten Zeile hin ihre Geradlinigkeit und schweift nach oben ab. Das Ende des Architravs trennt ein Wort, wie es auch in archaischer Zeit häufig vorkommt (siehe Kapitel I, S. 70). Ebenfalls in archaischer Zeit belegt ist der vergleichbare Einsatz des Zweipunktzeichens, das hier die metrische Zäsur des Distichons betont, sich jedoch nicht zwischen Distichon und nachfolgendem Hexameter findet (siehe Kapitel I, S. 52f.). Es zeigen sich dementsprechend hier dieselben Layout-Phänomene wie bei den archaischen Grabinschriften, die den von ihnen beschriebenen Bereich vollständig und entsprechend seiner Ausrichtung füllen, ohne etwa Rücksicht auf Wort- oder Versgrenzen zu nehmen oder eigene Formen zu bilden.[529]

In Hinblick auf das Verhältnis von Text und Bild ist das klassische Relief nun anders.[530] Während man zwar bisweilen bei den Grabepigrammen in archaischer Zeit Bezüge zwischen beiden Elementen herstellen konnte, waren solche aber weder durch formale Bezugnahmen der Schrift auf das Bild noch durch Übereinstimmungen zwischen dem im Text Gesagten und dem im Bild Gezeigten unterstützt. Der in archaischer Zeit unspezifische Text–Bild-Zusammenhang zeigt sich etwa beim Epigramm

528 Siehe auch Schmaltz 1979, 13–21 zur Wieder- und Weiterverwendung von Grabmälern und der Veränderung der Inschriften in Bezug zum Verhältnis von Namen und Figuren. Er betonte, dass Inschriften und Bilder am Grabmal zunächst einmal voneinander unabhängig sind, dabei eine Bezugnahme vorliegen *kann*.

529 Möglicherweise zeigen sich auch weitere Ähnlichkeiten. Das Epigramm orientiert sich formal an dem architektonischen Aufbau der Stele und betont dementsprechend wie ein Ornamentdekor die horizontale Achse des Architravs. Ist dies ein vergleichbarer Fall zur Anordnung der Inschriften an archaischen Grabmonumenten? Dort fanden sich die Inschriften – die gesamte Breite des beschriebenen Bereichs nutzend – genau an den Stellen des Monumentes, die variabel für Bilder, Ornamente oder eben Inschriften genutzt wurden (siehe Kapitel I, S. 49–51). Auch in der am klassischen Grabrelief zitierten Architektur füllen Ornamentbänder, Faszien oder figürlich-kontinuierliche Friese ebenfalls solche Flächen, wobei sie sich an dem jeweiligen Bereich orientieren.

530 Für die Frage nach dem Verhältnis der Inschrift zum Bild ist das Epigramm der Ampharete als Musterbeispiel dafür herangezogen worden, wie der Text die Deutung des Bildes verändert bzw. präzisiert, da er unmittelbar auf das Bild Bezug nehme. Vgl. Clairmont 1970, 70f., 91f. Nr. 23; Clairmont 1993, 406. W. Peek führte das Epigramm sogar unter der Gruppe „Bilderläuterungen“ auf: Peek 1955, 479 Nr. 1600. T. Christian sprach von einer „Vorstufe einer Kunstwerksbeschreibung“: Christian 2015, 233.

des Kroisos, das unter einem Kouros angebracht war (Abb. 1.25):[531] „*Bleib stehen und klage am Grabmal des toten Kroisos, den einst unter den Vorkämpfern vernichtete der stürmische Ares*.“ (Übs. Klaus Hallof). Hier geht der Text auf das Bild nicht ein, unbenommen davon, dass für den Leser trotzdem Bezüge zwischen dem Text und dem Bild herstellbar sind (siehe hierzu Kapitel I, S. 94–96). Das Epigramm auf dem Grabmal des Xenokles[532] (siehe Kapitel I, S. 92–96) zeigt das unter archaischen Grabmälern maximal Greifbare an text-bildlicher Verbindung: „*Wer an dein Grabmal, Xenokles, herantritt und es anschaut, wird die Mannhaftigkeit des Lanzenkämpfers erkennen*.“ (Übs. Ute Ecker). Der auf dem Grabmal des Xenokles stehende, heute verlorene Kouros verhinderte natürlich in keiner Weise, in ihm ein Beispiel von kriegerischer Mannhaftigkeit zu sehen, von dem der Text spricht, da der Typus des Kouros ikonographisch unspezifisch und dementsprechend vom Betrachter deutbar war. Für unseren Zusammenhang hier ist jedoch von Bedeutung, dass auch dieser Text – anders als bei der Ampharete – das am Grabmal des Xenokles gezeigte Bild nicht beschreibt, da dort kein Lanzenkämpfer oder Krieger gezeigt war, sondern damit alleine zu einer Deutung des Kouros anregt.

Beim Grabepigramm der Ampharete sind dagegen beide Elemente explizit durch die Übereinstimmungen des *visualisierten* Bildes im Text und des *tatsächlich gezeigten* Bildes im Grabreliefs verbunden.[533] Die Beschreibung „*Das liebe Kind meiner Tochter halte ich hier, das* [...] *ich auf den Knien hielt, und nun halte ich tot auch das tote*.“ muss der Betrachter mit dem im Bild gezeigten Haltemotiv verbinden. Die Namensbeischrift präzisiert, dass das Grabrelief der Ampharete galt, das Epigramm, dass Ampharete als die Sitzende zu verstehen ist und dass auch das Kind tot ist, sowie dass beide im Leben und Tod eng verbunden waren bzw. sind. Das Bild bedarf freilich nicht unbedingt eines Epigramms, wie andere Grabreliefs desselben oder ähnlichen Typs ohne solche Epigramme zeigen.[534] Allein im Bild wird der auf dem Klismos sitzenden Frau mit einem Kind im Arm eine soziale[535] Mutterrolle sowie ein bestimmter gesellschaftlicher Status[536] zugeschrieben. Dies ist aber nun auch ein Ausgangspunkt, an dem ein spannungsreiches Wechselspiel zwischen Bild und Text beginnt – etwa in

531 Zur Statue Athen, Nationalmuseum Inv. 3851, um 530 v. Chr.: Pavlina Karanastasis, in: Despinis/ Kaltsas 2014, 202–207 I.1.185 Abb. 650–657 (mit Lit.). Zur Basis: Athen, Nationalmuseum Inv. 4754 und 3851 α, β, γ: Pavlina Karanastasis, in: Despinis/ Kaltsas 2014, 207–211 I.1.185α Abb. 658–663 (mit Lit.); Kissas 2000, 54f. A 20 Abb. 28–30; Inschrift: *IG* I^{3} 1240; *CEG* I 27: στε͂θι ⁝ καὶ οἴκτιρον ⁝ Κροίσο | παρὰ σε͂μα θανόντος ⁝ / hόν |ποτ’ ἐνὶ προμάχοις ⁝ ὄλεσε | θο͂ρος ⁝ Ἄρες.

532 *IG* I^{3} 1200 (= *CEG* I 19): [– –ca.4– –]ς αἰχμετο͂, Χσενόκλεες, ἀνδρὸς̣ | [ἐπισ]τὰς ⁝ / σε͂μα τὸ σὸν προσιδὸν γνό|[σετ]α̣ι ἐν[ορέαν]. Zum Epigramm auch: Ecker 1990, 155–161; Robertson 2003. Zur Basis: Kissas 2000, 39f. A 4 Abb. 7, 8.

533 Vgl. zum Bezug über das deiktische Demonstrativpronomen im Epigramm der Ampharete kurz Baumbach/Petrovic/Petrovic 2010, 12.

534 Vgl. Räuchle 2017, 99–112.

535 Räuchle 2017, 120.

536 Siehe u. a. Bergemann 1997, 83f.

der Definition der Mutterrolle im Bild und der Großmutterrolle im Text. Solche Wechselspiele zwischen Bild und Text lassen sich jedoch unter den archaischen Grabmälern nicht fassen.

Während die archaischen Grabinschriften den Text dem ganzen Grabmal und nicht konkret der Statue bzw. dem Bild zuschreiben und damit Text–Bild-Bezüge zwar möglich, aber nicht als solche durch weitere Strategien unterstützt sind, zeigt sich also bei dem Ampharete-Relief ein viel engerer Text–Bild-Bezug, während das Grabmal als solches weitgehend außen vor bleibt. Neben der formalen Zuordnung der Namensinschrift zum Bild ist dies also ein weiterer Aspekt, der die Eigenheit der archaischen Grabdenkmäler und das Verhältnis der Grabinschriften zu diesen herauszustellen vermag.

II Dekorative Unfertigkeit und Geschriebenes am Daochos-Weihgeschenk

Das Phänomen der dekorativen Unfertigkeit an statuarischen Monumenten überdauerte, wie zuvor schon konstatiert, sein vorläufiges Ende im Athen des mittleren 5. Jh. v. Chr. Am Beispiel des frühhellenistischen Daochos-Weihgeschenks aus dem Apollon-Heiligtum von Delphi sollen noch einmal im Kontrast die Eigengesetzlichkeiten der spätarchaisch-frühklassischen Praxis des Beschreibens auf einem Schriftträger mit ‚unfertiger' Oberflächengestaltung schlaglichtartig beleuchtet werden.

Bei dem Apollon geweihten Anathem handelt es sich um eine aufgrund von Umfang und Erhaltung besonders prominente marmorne Statuengruppe, die oberhalb der Tempelterrasse in einem wohl geschlossenen, überdachten Bauwerk aufgestellt war.[537] Dargestellt waren der Stifter des Weihgeschenks, Daochos, der in seiner offiziellen Funktion als *tetrarchos* der Thessalier und *hieromnemon* der delphischen Amphyktionie auftrat, sowie Angehörige seiner Familie. In der Forschung wird Daochos üblicherweise mit einem aus weiteren delphischen Inschriften bekannten Vertrauten von Philipp II. identifiziert, womit die Aufstellung des Weihgeschenks in die 30er Jahre des 4. Jh. v. Chr. fallen dürften.[538]

Bei seinem langgestreckten sockelförmigen Unterbau handelt es sich um zwei, auf einer Euthynterieschicht ruhenden isodome Blocklagen, die man im Innenraum des *oikos* unmittelbar gegen die Nordmauer gesetzt hatte. Die in die Oberseite der zweiten

537 Zur jüngsten Rekonstruktion des *oikos* zuletzt Jacquemin/Laroche 2001, 307–322; vgl. Aston 2012, 49–53 zur Platzierung des Bauwerks in einem *espace thessalien*. Zur Statuengruppe: Croissant 1991, 91–98; Geominy 2007.

538 So u. a. Pouilloux *ad FD* III 4, 460; Moretti 1957, 69 f.; Jacob-Felsch 1969, 138; Croissant 1991, 91–98; Aston 2012. Entgegen der *communis opinio* postulierte Geominy 1998 u. Geominy 2007 eine jüngere Entstehung des Ensembles, nämlich im frühen 3. Jh. v. Chr., wobei es sich bei dem Stifter um den gleichnamigen Enkel des bekannten Daochos handeln soll. Auf die Frage der Datierung kann hier nicht näher eingegangen werden.

Abb. 4.3: Sockel des Daochos-Weihgeschenks, frühhellenistisch (Delphi, Arch. Mus. 1921+1953).

Abb. 4.4: Epigramm für den Großvater des Daochos am Sockel des Weihgeschenks, frühhellenistisch.

Blocklage eingelassenen Plinthenbettungen sind in Kombination mit den auf die Front des Sockels und unter die Bettungen gesetzten Epigramme für die einzelnen Dargestellten wichtige Anhaltspunkte für die Rekonstruktion der Familiengruppe.[539] Auf sie soll wie auch auf den Inhalt der Inschriften selbst an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden. Von Interesse für die hier verfolgte Fragestellung ist vielmehr die Zurichtung der Stirnseiten der beiden Blocklagen im Sinne einer dekorativen Unfertigkeit (Abb. 4.3–4.4).

539 *FD* III 4, 460. Zur Basis bzw. zur Rekonstruktion der Aufstellung: Pouilloux 1960, 76 f.; Jacob-Felsch 1969, 137–141; Geominy 2007.

Abb. 4.5: Graffito am Mauersockel der Südfassade des Romanischen Seminars, Universität Heidelberg.

Während die Blöcke der unteren Reihe mit Randschlag und gespitztem Spiegel eine anathyroseartige Bearbeitung erfahren haben, wird die obere Reihe von sorgfältig geglätteten Spiegelquadern gebildet. Bezeichnenderweise dienten sie als Anbringungsort der Epigramme. Denkt man an das Inschriftenlayout an den attischen spätarchaisch-frühklassischen Statuenbasen mit dekorativer Unfertigkeit zurück, lässt die Praxis des Beschreibens am Sockel des Daochos-Weihgeschenks indes aufmerken: Auf den ersten Blick scheinen die einzelnen, in den Spiegel der Blöcke gesetzte Inschriften in einer gewissen Kohärenz mit der Oberflächengestaltung zu stehen, doch der Schein täuscht (Abb. 4.4). Bei mehreren Epigrammen wird nämlich der Spiegel als vermeintliche Rahmung des Schriftgrundes dekonstruiert, indem ihre Zeilen wie z. B. im Falle des gleichnamigen Großvater des Daochos nicht nur auf den seitlichen Randschlag, sondern sogar über die Blockgrenze hinweg auf den angrenzenden Randschlag und Spiegel ausgreifen, ja sogar direkt auf die Fuge gesetzt werden konnten.[540]

Diesen ‚nonchalanten' Umgang findet der moderne Betrachter in unmittelbarer Spiegelung in Form eines zeitgenössischen Graffito am Mauersockel der Südfassade des Romanischen Seminars der Universität Heidelberg wieder (Abb. 4.5).

540 *FD* III 4, 460, Nr. 5: „Δάοχος Ἀγία εἰμί, πατρὶς Φάρσαλος, ἁπάσης | Θεσσαλίας ἄρξας (*vac.*) οὐ βίαι ἀλλὰ νόμωι, | ἑπτὰ καὶ εἴκοσι ἔτη, πολλῆι δὲ καὶ ἀγλαοκάρπωι | εἰρήνηι πλούτωι τε ἔβρυε Θεσσαλία."

Auch in diesem Fall setzt sich das Geschriebene in Form schwarzer Farbe über eine von der Materialität des Schreibgrundes offerierte Rahmung hinweg, wie sie durch den Verbund der anathyroseartig zugerichteten Mauerwerksblöcke erzeugt wird. Damit endet aber die Ähnlichkeit, denn die Intentionen und Umstände hinter dieser Praxis des Beschreibens sind grundsätzlich unterschiedlich. Während dem ohne vorausgehende Planung, möglicherweise auch in Eile aufgesprühten Graffito ein subversiver, normenbrechender und ephemerer Charakter inhärent ist, sind die Epigramme zentraler Bestandteil der Gesamtkonzeption dieses statuarischen Monuments und damit natürlich auch einer normativen Repräsentation des Daochos und seiner Familie.

Auf der Suche nach einer Erklärung für dieses frei im Raum schwebende Layout, das aus der im vorliegenden Band eingenommenen Perspektive der archaisch-klassischen Inschriftenkultur mit ihrer eng an die Materialität des Schriftträgers gekoppelten Praxis des Beschreibens so ungewöhnlich erscheint, liegt auf den ersten Blick eine funktionale Antwort auf der Hand: Dort, wo nämlich auch die Plinthenbettungen über zwei Spiegelquader liefen – das war immerhin bei fünf Statuen der Fall –, hatte man gar keine andere Möglichkeit zur Platzierung der Inschrift, wenn sie denn axial unter das Bildwerk eingemeißelt werden sollte.[541] Und dennoch, dass diese Art der Anbringung bei der Konzeption des Weihgeschenks in Kauf genommen wurde, ja vielleicht sogar Teil der Planung war, deutet gegenüber den in diesem Band dargelegten Phänomenen eine nachdrückliche Veränderung im Verhältnis von Geschriebenem und (plastisch gearbeitetem) Schriftgrund an, die einer weiteren, ausführlichen Untersuchung bedarf.

III Das Monument für Diomedes im Amphiareion von Oropos

Unter den zahlreichen hellenistischen Statuenweihungen im Amphiareion von Oropos an der Grenze zwischen Attika und Böotien befindet sich eine große halbrunde Basis (Abb. 4.6 und 4.7),[542] die eine Ehrung der Troizener für einen gewissen aus den Quellen nicht weiter bekannten Diomedes trug, auf den ein Epigramm auf dem Mittelblock der Basis Bezug nimmt:[543]

541 Vgl. Jacquemin/Laroche 2001, 314 Abb. 6 für einen Plan des *oikos* samt Weihgeschenk mit den auf dem Sockel angebrachten Plinthenbettungen.

542 Zu diesem statuarischen Monument siehe Löhr 1993, 190–192; Petrakos 1997, 306–308 (zur ursprünglichen Inschrift); Ma 2007, 90 f.; Ma 2013, 139–141; *DNO* III, 634 f., Nr. 2511; Fouquet/Kató 2017, 104 f.; Keesling 2017, 203. Zu den Statuenbasen im Amphiareion von Oropos allgemein siehe Löhr 1993; Ma 2007; Ma 2013, 139–142 und 221 f.; Keesling 2017, 202 f. Für den epigraphischen Befund siehe Petrakos 1997 (mit Lit.).

543 *IG* VII 336; *SEG* 25, 487; *ISE* 62. Der Text ist hier wiedergegeben nach Petrakos 1997, 306–308, Nr. 389.

Abb. 4.6: Basis eines statuarischen Monuments zu Ehren eines Diomedes um 300–250 v. Chr. im Amphiareion von Oropos (obere Blöcke moderne Nachbildungen).

Abb. 4.7: Zeichnung (B. Petrakos) des Diomedes-Monuments, mit ursprünglichem Epigramm (Mitte), später hinzugefügter Statueninschrift (links) und Abschrift eines Dekrets (linke Nebenseite).

Ἐπι ἱερέως Ὀλυμπίχου
Τηλόθεν ἱσταμένωι Διομήδεα χαλκὸς ἀΰτεῖ
Ἄνθα ἀπ´ εὐσήμου κεκριμένον γενεᾶς,
ὃμ παρὰ δυσμενέων Τροζήνιοι ἄστυ λαβόντα
καὶ πάλιν ἀρχαίοις εὖ περιθέντα νόμοις
τὸμ πολὺν ἐστήσαντο μένειν χρόνον· ἐγ δ´ ἑνὸς οἴκου
Τροζὴν δὶς πατ[ρί]ωι τείχει ἐνηυγάσατο·
τῶι σὲ κατ´ ἀμφότερον σέβεται πατρίς, ἄνδρα καὶ ἥρω
φθεγγομένα πλείστας αἴτιον εὐνομίας.

Ξενοκράτης Ἀθεναῖος ἐποίησε.[544]

„Während der Priesterschaft des Olympichos.
Dem Betrachter kündet von Ferne schon die Bronze den ausgezeichneten Diomedes aus dem berühmten Geschlecht des Anthas; weil er die Stadt den Feinden weggenommen und wieder schön bekränzt hat mit den alten Gesetzen, haben ihn die Troizener aufgestellt, auf dass er lange Zeit (in Erinnerung) bleibe. Aus einem Haus erstrahlte Troizen zweimal im Schmuck der väterlichen Mauern. Deswegen verehrt dich zweifach die Heimat, den Mann und den Heros rühmend als Ursache der größten Rechtlichkeit.
Xenokrates, der Athener, hat es gemacht.“[545]

Den Buchstabenformen nach zu schließen, wurde das Monument in der ersten Hälfte des 3. Jhs. v. Chr. errichtet, also rund zwei Jahrhunderte nach der Zeit, aus der der Großteil der in diesem Buch behandelten statuarischen Monumente stammt. Unmittelbar über dem vier elegische Distichen umfassenden Epigramm findet sich (hier in der ersten Zeile) der knappe Verweis auf die Priesterschaft eines Olympichos (Ἐπι ἱερέως Ὀλυμπίχου: „während der Priesterschaft des Olympichos“), mit welchem der Zeitpunkt der Weihung/Ehrung in der charakteristischen, jeweils nur auf die lokale Chronologie der aufeinander folgenden Priesterschaften statt auf eine universale Chronologie Bezug nehmende Art und Weise ‚datiert‘ wird. Unmittelbar unter dem Epigramm (hier in der letzten Zeile) findet sich die Bildhauersignatur des Xenokrates aus Athen (Ξενοκράτης Ἀθεναῖος ἐποίησε: „Xenokrates, der Athener, hat es gemacht“). Die Deckplatte des Monuments fehlt, so dass keine sicheren Aussagen darüber getroffen werden können, wie viele Statuen darauf aufgestellt waren, geschweige denn, um welche Figur(en) es sich handelte und wie sie dargestellt war(en). Basileios Petrakos vermutet in seiner Publikation der Inschriften von Oropos, dass der geehrte

544 Das Layout mit zentrierten Zeilen, in dem die Statueninschrift hier wiedergegeben wird, versucht, sich dem Layout der Inschrift auf dem Basisblock anzugleichen.
545 Übersetzung übernommen aus *DNO* III, 634, Nr. 2511, mit minimalen Veränderungen durch N. Dietrich. Pfohl 1966, 63, Nr. 67 gibt entsprechend dem in einem Punkt unterschiedlichen zugrunde gelegten griechischen Text (πάτ[ρι´] ὧι in Pfohl 1966 anstelle von πατ[ρί]ωι in Petrakos 1997 in der sechsten Zeile des Epigramms) eine unterschiedliche Übersetzung. Zu weiteren Fragen der Übersetzung/des richtigen Verständnisses des Textes (hier allerdings nicht von größerer Bedeutung) siehe Ma 2007, 90 f.

Diomedes möglicherweise zusammen mit einer weiteren Figur (Nike oder Demos), die ihn bekränzt hätte, erschien.[546] Von Mehrfigurigkeit auszugehen, ist aufgrund der Größe dieser rund zweieinhalb Meter breiten Basis in der Tat höchst plausibel.[547] Plausibel ist auch der Identifizierungsvorschlag, obgleich dies selbstverständlich nicht mehr als ein Vorschlag sein will und kann. Diskutieren ließe sich, ob man nicht auch drei Figuren und damit möglicherweise eine symmetrische Komposition mit Diomedes in der Mitte postulieren könnte.

Wie bei sehr zahlreichen weiteren Statuenbasen im Amphiareion von Oropos gewinnt die Basis des Diomedes dadurch an Interesse, dass sie im Verlauf des ‚Lebens'[548] des statuarischen Monuments zur Trägerin weiterer Inschriften wurde, die neben die ursprüngliche Inschrift gesetzt wurden. Dies ist einerseits ein in der zweiten Hälfte des 3. Jh. v. Chr. von Rat und Volk von Oropos erlassenes Dekret, welches in die linke Nebenseite der Basis eingemeißelt wurde.[549] Andererseits ist dies eine erst im 1. Jh. v. Chr. hinzugekommene Statueninschrift, welche sich auf die Ehrenstatue eines Timarchos bezieht:[550]

> Ὁ δῆμος Ὠροπίων
> Τίμαρχον Θεοδώρου
> ἀρετῆς ἕνεκεν καὶ εὐνοί-
> ας τῆς εἰς ἑατὸν Ἀμφιαράωι.[551]

„Das Volk der Oropier (hat) den Timarchos, Sohn des Theodoros, (aufgestellt) wegen seiner Vortrefflichkeit und der ihm [dem Volk der Oropier] erwiesenen Gunst, dem Amphiaraos."[552]

546 Petrakos 1997, 308.

547 Siehe aber Löhr 1993, 191f., der die Möglichkeit einer einzigen Statuenaufstellung nicht ausschließen möchte.

548 Diese Metapher ist übernommen vom schönen Buchtitel von Hoff/Queyrel 2017.

549 *IG* VII 335; Petrakos 1997, 97f., Nr. 116. Wohl in Ermangelung größerer Monumentalbauten, deren Quadermauern ideale Flächen geboten hätten für die allgemein übliche Praxis des Einmeißelns von Abschriften derartiger politischer Beschlüsse im zentralen Heiligtum einer Polis, wurden im kleinen Oropos die zahlreichen Statuenbasen für diesen Zweck hergenommen. Die Praktiken der Abschrift und öffentlichen Präsentation staatlicher Urkunden in Heiligtümern und politischen Räumen sind immer noch relativ wenig erforscht. Siehe grundlegend Detienne 1988 (eher materialfern). Für eine archäologische Perspektive auf das Thema siehe von Hesberg 2009 (v. a. aber nicht nur zur römischen Kaiserzeit; mit Bezug auf einen analogen Fall der Verwendung einer Statuenbasis [Nike des Paionios] als Inschriftenträger einer staatlichen Urkunde: S. 3f.; siehe im selben Band auch die Einleitung des Herausgebers: Haensch 2009 [v. a. S. 4–8]). Das Thema wird im Rahmen des SFB 933 im Teilprojekt A 01 („Beschriebenes und Geschriebenes im städtischen Raum der griechisch-römischen Antike und des Mittelalters") erforscht (siehe etwa vorläufig zum kaiserzeitlichen Beispiel des Zeus-Tempels von Aizanoi Roels 2017).

550 *IG* VII 334; Petrakos 1997, 344f., Nr. 440.

551 Anders als die ursprüngliche Inschrift mit dem Epigramm auf Diomedes ist diese Inschrift nicht mit zentrierten Zeilen, sondern als annähernd rechtwinkliges als Inschriftenfeld auf die Basis gemeißelt worden.

552 Übersetzung durch N. Dietrich.

Bei dieser Ehrung durch das Volk handelt es sich offenbar um die Umwidmung einer bereits bestehenden Statue, wie dies im Amphiareion von Oropos ebenfalls sehr zahlreich belegt ist.[553] Die Inschrift folgt ganz der Logik einer Ehrenstatue, einschließlich der standardisierten Formulierung ἀρετῆς ἕνεκεν καὶ εὐνοίας τῆς εἰς ἑατὸν („wegen seiner Vortrefflichkeit und der ihm [dem Volk der Oropier] erwiesenen Gunst"). Nichtsdestoweniger erscheint darin auch der Name des Kultempfängers des Heiligtums, Amphiaraos, im Dativ (Ἀμφιαράωι: „dem Amphiaraos") als Empfänger der Weihung.[554]

Trägt man an diese Votivstatuenbasis die in den vorhergehenden Kapiteln herausgearbeiteten Grundlagen von Inschriftenlayout heran, dann wird sofort deutlich, wie schlecht diese als kontrastierendes Beispiel herausgegriffene frühhellenistische Statueninschrift zu den archaischen und frühklassischen Befunden passt, aus denen jene Grundlagen erschlossen wurden, und dies in zahlreichen Hinsichten:

(1) Die so häufig (wenn auch nicht immer) festgestellte Tendenz, dass sich Statueninschriften in ihrer Positionierung auf dem Schriftgrund an die Kanten des beschriebenen Blocks halten, statt entsprechend modernen Layoutkonventionen einen rahmenden Randstreifen um den Textblock zu lassen, bestätigt sich hier offensichtlich nicht. Vielmehr bleibt ein kleiner Leerraum zwischen dem oberen Abschlussprofil des Blocks und der ersten Inschriftenzeile. Damit verliert für dieses frühhellenistische Statuenmonument die oben an archaisch-frühklassischen Befunden erschlossene Parallele zwischen Inschriftenlayout und ornamentaler Basisblockgestaltung Einiges an Überzeugungskraft.

(2) Mit der Orientierung von Inschriften an den Kanten und Dimensionen des beschriebenen Blocks ging in den diskutierten Inschriften beim Layout oftmals ein scheinbar vollständiges Absehen von textimmanenten Gliederungselementen einher. Weder die semantisch entscheidenden Wortgrenzen, noch die phonetisch entscheidenden Versgrenzen wurden beim Zeilenumbruch systematisch respektiert. Hier nun entspricht jede Inschriftenzeile je einem Vers.

(3) Durch die Zentrierung der Inschriftenzeilen auf der Diomedes-Basis liegen die Zeilenanfänge der kürzeren Pentameter und der längeren Hexameter der elegischen

553 Das Phänomen der Umwidmung bestehender Statuen durch einfache Hinzufügung neuer Inschriften mit oder (wie in diesem Falle) ohne Tilgung der ursprünglichen Inschrift (*metagraphe*) wurde in letzter Zeit sehr intensiv erforscht. Siehe etwa Platt 2007; Krumeich 2010; Leypold/Mohr/Russenberger 2014; Hoff/Queyrel 2017; Keesling 2017, 182–216.

554 Offenbar kann dieselbe Statue Gegenstand unterschiedlicher symbolischer Gabentauschbeziehungen sein: derjenigen zwischen ehrendem Volk und geehrtem Timarchos (als Ehrenstatue verstanden), derjenigen zwischen Stifter und empfangender Gottheit (als Votivstatue verstanden) und – nicht zu vergessen – der ursprünglichen Beziehung zwischen ehrenden Troizenern und geehrtem Diomedes. Anders als bei zahlreichen anderen neubeschrifteten statuarischen Monumenten im Amphiareion von Oropos wurde hier die ursprüngliche Inschrift nämlich nicht getilgt, sondern nimmt auch nach der ‚Aktualisierung' der Statue(n) durch ihren Bezug auf Timarchos noch die Mitte der Basisvorderseite ein.

Distichen hier nicht mehr in derselben vertikalen Linie. Das Inschriftenlayout verliert damit seinen blockhaften Charakter. Die oben getroffene Aussage, wonach nicht die lineare Zeile, sondern die zweidimensionale Fläche das Grundmodul von Inschriftenlayouts darstelle, trifft auf diese Inschrift somit nicht zu.[555]

(4) Während Bildhauersignaturen in archaischen Statueninschriften mit verschiedenen Mitteln von der Grab- oder Weihinschrift abgesetzt wurden, in Ausnahmefällen aber auch in den Text metrisch verwoben wurden, erscheint die Signatur des Xenokrates hier eindeutig und auf eine standardisierte Weise[556] vom restlichen Inschriftentext getrennt: Sie wurde in einer letzten Zeile unter das Epigramm gesetzt. Die unterschiedliche Art von Informationen, welche einerseits das Epigramm in dichterischer Form zur Identität der Ehrenden (die Troizener) und des Geehrten (Diomedes) sowie zu den Gründen der Ehrung (dessen Wohltaten für die Polis) liefert, und andererseits die Bildhauersignatur über die Identität des Bildhauers liefert, werden hier also auch im Layout voneinander unterschieden. Die Information über die ‚Datierung' der Errichtung des Monuments unter der Priesterschaft von Olympichos wird wiederum in eine eigene, mit dem Epigramm metrisch nicht verbundene oberste Zeile gesetzt. Auch wenn eine Berücksichtigung der semantischen Strukturierung der Statueninschrift in unterschiedliche Arten von Information in den in diesem Buch diskutierten archaischen und frühklassischen Inschriften zum Teil auch festgestellt werden konnte, geht dieser frühhellenistische Befund diesbezüglich deutlich weiter.

(5) Doch ist die frühhellenistische Diomedes-Basis vom Amphiareion von Oropos nicht nur geeignet, oben herausgearbeitete, leitende Prinzipien archaisch-frühklassischer Statueninschriften durch ihre nicht-Beachtung *e negativo* zu bestätigen. Sie vermag es auch, auf das Fehlen eines vermeintlich selbstverständlichen Elements in archaisch-frühklassischen Statueninschriften hinzuweisen, wie nun noch in der gebotenen Kürze ausgeführt werden soll. Im typischen Formular der hier untersuchten Inschriften der Archaik und Frühklassik wird der Gegenstand der in den Inschriften berichteten Handlung – Weihung eines Votivs oder Errichtung eines Grabmals – *als Monument*, nicht als Bild, angesprochen: Votivinschriften sprechen gerne vom *agalma* (prächtiger Gegenstand, Weihgeschenk), Grabinschriften vom *sêma* (Zeichen) oder *mnêma* (Erinnerungsmal), das errichtet wurde – oder es fällt schlicht das Demonstrativpronomen *tode* („dies") (siehe hierzu oben Kapitel I, S. 91–96). In Grabinschriften fällt entsprechend ihrer Memorialfunktion außerdem stets der Name des

555 Sowohl die eben erwähnte Respektierung der Versgliederung des Epigramms als auch das Abrücken von blockhaftem Layout haben aber wohl mehr mit der Hervorhebung des metrischen Charakters der Inschrift zu tun als mit einer radikalen Abkehr von vormaligen Layoutprinzipien, insofern bei der nachträglichen Neubeschriftung des Monuments durch die Timarchos-Inschrift zugunsten blockhafter Verteilung der Buchstaben auf der Fläche erneut Wortgrenzen missachtet werden: In der Tat wurde die letzten zwei Buchstaben -ας von εὐνοίας auf die nächste Zeile verschoben.

556 Dies entspricht der typischen Positionierung von Bildhauerinschriften, wie sie von K. Hallof im *Neuen Overbeck* beschrieben wird: *DNO* I, XXIX.

Verstorbenen, nicht aber als Akkusativ-Objekt, sondern im possessiven Genetiv – aufgerichtet wird das Grabmal *des* Verstorbenen, nicht der Verstorbene selbst! – oder im Dativ der Zueignung – aufgerichtet wird das Grabmal *für* den Verstorbenen. Von derartigen indirekten Bezugnahmen auf den in der Statue Dargestellten in archaischen und frühklassischen Statueninschriften unterscheidet sich das Epigramm auf der frühhellenistischen Diomedes-Basis trotz ihrer dichterischen Formulierung durch die unmittelbare Ansprache des Diomedes (im Akkusativ: Διομήδεα) als dessen, was man von weitem bereits erblickt. Das einfache Formular der später hinzugefügten Timarchos-Inschrift macht den Unterschied noch deutlicher: Das Volk der Oropier (stellt) *den Timarchos* (auf). Hatten archaische und frühklassische Statueninschriften ihr *anetheke* (‚hat aufgestellt, geweiht') nur auf das materielle Artefakt – das Monument – bezogen, ohne den Bildcharakter desselben speziell hervorzuheben, nimmt diese späthellenistische Inschrift nun direkt Bezug auf den Dargestellten. Damit spart die Inschrift den Bildcharakter des Monuments wiederum aus, wenn auch gewissermaßen vom entgegengesetzten Ende herkommend: Nicht der Timarchos selbst stand schließlich auf der Basis, sondern seine Statue. Die Forschung hat bereits hervorgehoben, wie charakteristisch derartige Formulierungen, die scheinbar keinen Unterschied zwischen dem Dargestellten und seinem Bild machen, für die Weise sind, wie die antike Literatur und Epigraphik über Bilder spricht, und wie vielsagend die scheinbare Gleichsetzung von Bild und Dargestelltem für dahinter stehende Auffassungen vom (naturalistischen) Bild sind.[557] Dabei ist ihr aber entgangen, dass dieser spezifische Zug griechischen Sprechens über Bilder nicht von Anfang an besteht. Die in diesem Buch untersuchten archaischen und frühklassischen Statueninschriften geben somit Einblick in ein anderes, früheres Sprechen über Bilder, bei dem die Statue nicht von ihrem Darstellungsinhalt – der dargestellten Person –, sondern von ihrer Materialität als gemachtem Artefakt her ‚gedacht' wird: dem bild- und schrifttragenden statuarischen Monument.

557 Siehe Gordon 1979, 7f.

Schluss

von Nikolaus Dietrich, Johannes Fouquet, Corinna Reinhardt

In der forschungsgeschichtlichen Einleitung dieses Buches wurde dargelegt, wie im Zuge der Sammlung, wissenschaftlichen Aufbereitung und Vorlage von Statueninschriften für die Zwecke klassisch archäologischer Plastikforschung die Materialität dieses Bestandteils statuarischer Monumente aus dem Blickfeld der Forschung herausgefallen war. Als Schriftquellengattung erwiesen sich Statueninschriften gemeinsam mit der Gattung der literarischen Schriftquellen für die Erarbeitung einer Geschichte der griechischen Plastik als höchst nützlich. Als genuiner Gegenstand der archäologischen Plastikforschung – schließlich waren die Inschriften materiell und auch visuell unzertrennlich mit den statuarischen Monumenten verbunden – bekamen die Statueninschriften jedoch kaum Beachtung. Dieser Band hat sich zur Aufgabe gemacht, diesen bisher weitgehend ausgebliebenen *archäologischen* Blick auf Statueninschriften zu werfen und ihnen somit die Materialität zurückzugeben, welche im Zuge ihrer wissenschaftlichen Auswertung als reine *Text*quellen verloren gegangen war.

Im ersten Kapitel wurde dieser mehr auf Fragen der Materialität und der visuellen Präsentation als auf den Textinhalt der Inschriften fokussierte Ansatz an der großen Gruppe der archaischen attischen Grabmonumente durchgespielt. In dieser systematischen Analyse hat sich die Arbeitshypothese, wonach Statueninschriften nicht nur faktisch mit den Schriftträgern, in die sie eingemeißelt wurden, verbunden sind, sondern diese materielle Bindung auch kulturell signifikant ist und folglich einer Untersuchung wert ist, bestätigt. Ein nahsichtiger Blick darauf, *wie* auf Grabmonumente geschrieben wurde, konnte als zentrales Ergebnis herausstellen, dass die Inschriften für das Verständnis der Grabmonumente nicht nur inhaltlich von Bedeutung sind, sondern auch ein wichtiges Element ihrer *ästhetischen* Gestaltung darstellten. Es konnte etwa gezeigt werden, dass Inschriften in ihrem Layout Prinzipien ornamentaler Gestaltung folgten: In ihrer allgemeinen Orientierung an den Blockkanten anstelle der aus moderner Perspektive näherliegenden Zentrierung auf den von den Basisblöcken zur Verfügung gestellten (Schreib-) Flächen nehmen sie auf den Statuen- und Stelenbasen analoge Positionen ein wie ornamentale Abschlussprofile. Statt den materiellen Schreibgrund als Rahmung der Inschrift zu verwenden, beteiligen sich die Inschriften selbst an der Konturierung der Blöcke und somit am dekorativen Nachzeichnen ihrer formalen Eigenschaften. Bemerkenswert ist, dass dabei die räumliche Nähe zur Statue/zur Reliefstele mit der Verkörperung des Verstorbenen, auf den die Inschriften inhaltlich natürlich intensiv Bezug nehmen, keineswegs gesucht wird. Vielmehr sind alle Inschriften mit den Unterbauten der Grabmonumente aufs Engste

https://doi.org/10.1515/9783110645422-006

verbunden[558] – mit den Bereichen also, die das gesamte Grabmal als ein auf Dauer hin errichtetes, steinernes Monument präsentieren. Dies rückte die in der archäologischen Forschung aus dem *ästhetischen* Befund der griechischen Plastik so oft ausgeblendeten Statuen*basen* ins Zentrum.

Die Fokussierung auf die schrifttragenden Unterbauten statuarischer Monumente wurde im zweiten Kapitel fortgeführt, diesmal jedoch bezogen auf den anderen wichtigen Kontext archaischer und klassischer Plastik: das Heiligtum. Statt den gesamten Befund entsprechender Monumente in den Blick zu nehmen, wurde hier eine umso signifikantere, kleinere Gruppe spätarchaischer und frühklassischer attischer Votivbasen in den Blick genommen: Votivbasen, die in ihrer Gestaltung mit Elementen von (stilisierter) ‚Unfertigkeit' arbeiten. Es zeigte sich, dass die Weihinschriften, die sich typischerweise genau an jenen ‚unfertigen' Bereichen der Votivmonumente finden, in ihrem Layout von sonst üblichen Praktiken des Beschreibens von Statuenbasen nicht wesentlich abweichen. Anstelle der von der Forschung teilweise vorgeschlagenen sehr spezifischen Deutung als Verweis die Perserkriege wird diese ungewöhnliche Gestaltungsweise von Votivbasen allgemeiner analysiert als eine besondere dekorative Strategie, mit der diese Votive den Wettbewerb um Aufmerksamkeit auf der von prächtigen Weihgeschenken übervollen spätarchaischen Athener Akropolis für sich entscheiden wollten: Statt sauber geglättete Quaderflächen und präzise ausgeführte Ornamente oder Säulenkanneluren durch noch perfektere Glättung und noch präzisere Handwerksarbeit zu übertreffen, wird durch ‚unfertig' verbleibende Bereiche und rauhe Steinoberflächen der ästhetische Kontrast zu jenen typischen Elementen von griechischem *kosmos* gesucht. In diesem ausgefeilten Spiel, welches perfekte Handwerkskunst vor dem Hintergrund des sichtbar gemachten Werkprozesses inszeniert, haben auch die Weihinschriften ihren Platz und erweisen sich somit prägnant als materiell *Geschriebenes*, welches als letzter Akt im Produktionsprozess den Abschluss desselben signalisiert.

Ein drittes Kapitel widmete sich nicht einer spezifischen Materialgruppe, sondern versuchte, allgemeine Grundlagen des Layouts von Statueninschriften ausgehend von der früharchaischen Nikandre-Weihinschrift aufzuzeigen. Statt die vielen Auffälligkeiten dieser auf die Statue selbst eingemeißelten Inschrift als ‚frühe Sonderbarkeiten' beiseite zu schieben, wurden unter Einbezug weiterer archaischer und frühklassischer Statueninschriften zahlreiche strukturelle Parallelen in den zugrunde liegenden Auffassungen von Schrift und dem Beschreiben von (bildtragenden) Artefakten aufgezeigt. So zeigte sich etwa, dass das Schreiben von Inschriften

558 Unterbauten übrigens, die in den wissenschaftlichen Fotos, mit denen die klassisch archäologische Plastikforschung bei der Erforschung archaischer attischer Grabmonumente üblicherweise arbeitet, genauso ausgeblendet werden, wie die darauf eingemeißelten Inschriften. Auch in den wenigen Fällen, wo es der Befund erlaubt, Unterbau und Statue/Stele sicher miteinander zu verbinden, wird beides in der fotografischen Aufnahme meist wieder getrennt: Auch wo sie zusammengehören, werden die Statuen/die Stelen und deren Basen in Fotos zumeist voneinander isoliert.

ganz allgemein weniger dem linearen Prinzip der *Zeile* folgt, als es mit dem Füllen von *Flächen* zu tun hat, was außergewöhnliche Schrift-Layouts wie die *stoichedon*-Anordnung der Buchstaben erklären mag.

Im vierten Kapitel schließlich bildeten drei jüngere Beispiele eine Kontrastfolie, vor der die Eigenheiten der archaischen und frühklassischen Statueninschriften in vielen Facetten noch einmal deutlich wurden. Das athenische Grabrelief der Ampharete aus dem späten 5. Jahrhundert v. Chr., das frühhellenistische Weihgeschenk des Daochos aus Delphi und das frühhellenistische Monument für Diomedes aus dem Amphiareion von Oropos zeigten auf, dass Inschriften an Bildwerken in späterer Zeit bisweilen zwar Ähnlichkeiten, aber vor allem signifikante Unterschiede zu den eingangs betrachteten Beispielen überliefern. Diese Unterschiede in der Gestaltung der Schrift und ihres Umfeldes auf dem Schriftträger – etwa die Einrückung und Absetzung verschiedener Textpartien oder ihre formalen Bezugnahmen zum Bild – konturierten nicht nur die Phänomene der archaischen und frühklassischen Zeit, sondern ermöglichten auch einen ersten Einblick in die synthetische Analyse von möglichen ästhetischen und inhaltlichen Bezugnahmen zwischen Bild und Inschrift, sowohl für die behandelten Beispiele, als auch in der Retrospektive für die statuarischen Monumente in den ersten drei Kapiteln.

Mit ihrem Fokus auf den Weisen, *wie* auf statuarische Monumente geschrieben wurde, statt darauf, *was* geschrieben wurde, setzt sich dieser Band dem Vorwurf aus, eine bis dahin weitgehend ‚blinde' Erforschung von Statueninschriften innerhalb der klassischen Archäologie – die nahsichtige Untersuchung der Inschriften wurde schließlich bereitwillig der Epigraphik übertragen – zu einer ‚leseunkundigen' Erforschung dieser Schriftmonumente gemacht zu haben. Statt sich der zuweilen in der Forschungsliteratur zu findenden These anzuschließen, wonach Inschriften im Grunde genommen gar nicht gelesen wurden, favorisieren die Autoren eine differenzierte Position. Statt bestimmte Gestaltungsweisen von Inschriften (allem voran die *scriptio continua*), die einfache und schnelle Lektüre massiv zu behindern scheinen, pauschal als Beweis dafür herzunehmen, dass Inschriften nicht gelesen wurden, oder diese umgekehrt als nicht weiter zu befragende, ‚normale' Konventionen – was sie zweifellos waren – schlicht beiseite zu schieben, galt diesen Konventionen auch bezüglich der Frage des Lesens ganz besondere Aufmerksamkeit. Dass Statueninschriften dazu da waren, gelesen zu werden und sicherlich auch gelesen wurden, entspricht nicht nur dem (im wissenschaftlichen Zusammenhang natürlich immer gefährlichen) ‚gesunden Menschenverstand', sondern konnte dabei durch einige konkrete Beobachtungen plausibel gemacht werden. So fanden sich bei der Untersuchung der archaischen attischen Grabinschriften in ihrem Layout nicht nur Hinweise auf *ornamenthafte* Gestaltung, sondern durchaus auch auf verhaltene Versuche der *inhaltlichen Strukturierung* von Inschriftentexten, etwa durch Interpunktion, die unter anderem bestimmte besonders wichtige Wörter innerhalb des Textes hervorhob, oder durch die Unterscheidung von Grabepigramm im engeren Sinne und Bildhauerinschrift. Die essentielle Frage

des Lesens von Statueninschriften sollte daher allgemein verschoben werden von der binären Alternative des Lesens oder nicht-Lesens hin zu der qualitativen Frage nach den *Modalitäten des Lesens*, auch und insbesondere im Vergleich zu den Modalitäten des Betrachtens der Bilder. Was hierzu in diesem Band beigetragen wurde, kann natürlich nicht mehr als ein erster Schritt sein. Innerhalb einer solchen umfassenden Perspektive auf die Wahrnehmung der schrift-bildlich gestalteten statuarischen Monumente wird der Textsinn der Inschriften, welcher im Rahmen der einzelnen Beiträge keine zentrale Rolle spielte, selbstverständlich von wesentlicher Bedeutung sein – nun aber ohne diese inhaltliche Dimension der Inschriften*texte* herauszuisolieren aus ihrer ästhetischen Dimension als Schrift*bilder* im Rahmen einer die Statue, ihren Unterbau und ihre Inschrift umfassenden ästhetischen Gestaltung.

Ziel dieses Bandes war es, mit den Statueninschriften einen Aspekt der visuellen Kultur griechischer Plastik in das Feld der sonst für Fragen der Materialität so aufgeschlossen klassisch archäologischen Plastikforschung einzuführen, welcher dort bisher nur in seiner inhaltlichen, nicht aber in seiner materiellen und ästhetischen Dimension präsent war. Ziel war folglich nicht, diesen Aspekt abschließend zu behandeln. Neben der bereits erwähnten zukünftigen Herausforderung, die hier untersuchten materiellen Aspekte mit den bisher beachteten inhaltlichen Aspekten der Statueninschriften produktiv zu verbinden, besteht eine weitere Herausforderung darin, die in diesem Band gewählte synchrone Perspektive auf die archaische und frühklassische Zeit um eine umfassende diachrone Perspektive auf Statueninschriften von der Früharchaik bis in die Kaiserzeit zu erweitern, wie sie im letzten Kapitel umrissen wurde. Damit wird das Ziel verfolgt, die Kultur der Schrift am statuarischen Monument als eine sich in Raum und Zeit dynamisch verändernde visuelle Kultur zu begreifen.

English Summary

The Introduction of this book examined the state of the art in the study of statue inscriptions. It showed how the material element of statue inscriptions has come to be overlooked in the course of their collection, preparation and presentation in print form within existing scholarship on sculpture in the field of Classical Archaeology. As a special type of textual source, statue inscriptions are of essential importance to understanding the history of Greek sculpture. Yet as a topic within the scholarship on sculpture in Classical Archaeology, statue inscriptions have received hardly any attention. In light of this, this volume set itself the task of casting an archaeologically minded eye upon the statue inscriptions, and in doing so sought to re-endow to them the materiality which has been lost in the course of their academic study, which conventionally views them as purely textual sources.

Chapter I pursued an approach which focussed on questions of materiality and visual representation more than on the textual content of the inscription themselves. This approach was applied to the large group of Attic grave-monuments which date to the Archaic period. Through a systematic analysis, it was argued that statue inscriptions are not only obviously connected with the material medium—the stone base—which transmits their writing through engravement, but also that this material connection between the writing and the medium is culturally significant, and thus is worthy of investigation. A close look at how inscriptions were actually inscribed onto grave-monuments found that inscriptions bear meaning for the understanding of grave-monuments not just in their written content but also in their aesthetic appearance. The writings themselves constitute an important component of the grave-monument's general appearance. It was, for example, demonstrated that inscriptions adhered to a number of principles of decorative design in their layout. The general orientation of the writings towards the block edges, rather than towards the centre of the base blocks (as would probably correspond to modern layout conventions), results in a decorative profile of the monuments in which the inscriptions occupy the equivalent position on the block as a carved ornamental moulding (or *kymation*) would have had. The material base of the monument does not frame the inscription. Instead, the inscriptions themselves are involved in the contouring of the stones, and they exhibit their own formal attributes as engraved decoration. Also noteworthy was the fact that the writing is not set in close proximity with the statue or relief-stele that embodies the deceased, to whom the inscriptions' content refers. Rather, inscriptions are connected with the base of the grave-monuments. The base is the section that presents the entire grave as a permanently established material monument.[559] The statue base

559 In academic photographs the lower part of grave-monuments is also often overlooked, just as much as the inscriptions that are engraved on them. Even in those few cases in which the archaeological record allows us to firmly establish the connection between the statue/stele and its base, both

https://doi.org/10.1515/9783110645422-007

thereby comes to occupy a central position, although, in modern archaeological research, the statue base is often blended out of the overall aesthetic reception in Greek sculpture.

In Chapter II the focus remained on the writing-bearing base of the statue monuments, but this time proceeding to the other important context for Archaic and Classical sculpture: the sanctuary. Instead of examining all relevant monuments from this context, we concentrated on a small, but still significant, group of Attic statue bases of the late-Archaic and early-Classical period, namely votive bases which exhibit a stylised incompletion in the manufacturing process in their appearance. Discussion showed that the votive inscriptions, which are characteristically placed in those 'unfinished' areas of the monuments, do not differ significantly in their layout from otherwise typical appearances of the statue bases. These monuments' unusual design has recently been analysed with reference to the Persian Wars. In opposition to this, it was argued that the votive bases exhibit a particularly refined decorative strategy, by which they would compete for attention in the late-Archaic Acropolis alongside an overflowing array of other splendid votive offerings. Instead of trying to outmatch the polished rectangular surfaces and the precisely carved column flutes, which are typical of other Archaic marble votive monuments by their even more meticulous carving and smoothening, these monuments are set in aesthetic contrast with those typical elements of Greek *kosmos* by presenting 'unfinished' rough surfaces. In this refined and playful decorative strategy, that puts on stage the process of the monument's material production, the inscriptions—here, as emphatically addressed from the perspective of their materiality!—play a crucial role, by marking this as the final stage of their process of production.

Chapter III departed from the earlier approach of focussing on a specific material group. Instead, it highlighted a number of general components of the layout of statue inscriptions, taking as its cue the early Archaic example of the Nikandre votive inscription. Rather than dismiss the many striking features of this inscription as signs of being 'early', a number of structural parallels were pointed out between it and other Archaic and early Classical inscriptions, which seek to uncover the underlying concepts and ideas which inform material writing and the inscribing of image-bearing artefacts. It was shown that the writing of inscriptions generally does not adhere to the linear principle of the line of verse, but is rather concerned with the occupation of empty surface. This principle of even surface-filling is particularly apparent in the *stoichedon* means of ordering letters—a highly unusual layout that is at the same time most characteristic of Greek material writing.

Lastly, in Chapter IV, three examples from a later period provided a foil by which various facets of the Archaic and Classical-era statue inscriptions were brought into

parts would typically be presented separately in the photographs taken: archaeological photography would therefore split up those rare cases of such perfect matches.

clearer focus. The Athenian grave-relief of Ampharete from the late fifth century BCE, the early Hellenistic votive offering of Daochus from Delphi, and the similarly dated Monument to Diomedes from the Amphiareion of Oropos all show that inscriptions on later statue monuments transmitted occasional similarities, but more emphatically significant differences, from the earlier case-studies. Differences in the appearance and design of the writing and its material base—especially concerning new layout solutions for offsetting different passages of text and for creating visual references to the image—not only helped to carve out the characteristic features of statue inscriptions from the Archaic and early Classical periods, but also made possible an initial inquiry into a full synthetic analysis of the relationship between images and inscriptions, with respect to both the inscriptions' content and their aesthetic dimensions. This synthetic analysis is made up of both the examples examined in this chapter and, retrospectively, the statue monuments that were examined in Chapters I–III.

By focussing on *how* texts were inscribed on statue monuments, instead of on *what* was actually written, this volume might be accused of having turned a previously 'blind' scholarship on statue inscriptions in Classical Archaeology—with the detailed, 'hands-on' analysis of inscriptions being mostly left for epigraphists—into an 'illiterate' one, as if statue inscriptions were essentially meant to be seen and not to be read (this is a thesis which one indeed sometimes encounters in the literature). The authors of this volume, however, favour a more nuanced understanding. We do not take certain layout conventions of inscriptions, such as their being written in *scriptio continua* (a feature which seems in fact to obstruct swift and easy reading), as sweeping proof that the inscriptions were not even read. Conversely, we do not wish simply to sidestep the question whether reading the inscriptions denoted standard, rather than non-standard, practice. Our view is that such conventions merit close attention with regard to issues of reading. The fact that statue inscriptions *were* read (even if not in every situation or by every viewer), speaks not only to common sense (dangerous though this apparatus may be in academic writing), but was also shown to be implicit through a number of concrete observations. Through a survey of the layout of Attic grave-inscriptions from the Archaic period, evidence was given not only of their decorative appearances but also of the scrupulous care given to highlight the structure of the content of the inscriptions. Sometimes this was achieved by the emphasising of certain key words through interpunctuation within the text, sometimes through differentiating the grave epigrams (narrowly understood) from the inscription of the sculptor. The essential question of reading statue inscriptions should therefore be reframed not as a binary alternative of reading vs. not-reading, but as a qualitative question concerning the modalities of reading, to be set in contrast with (especially) the modalities of viewing in the case of images. What this volume has added can, of course, be no more than an initial step. The textual meaning of the inscriptions, which have not played a central role in the analysis of individual examples, is nevertheless important for adopting a more comprehensive perspective. At the same time, the content of the inscriptions should not be separated from their aesthetic dimension

as visualised texts within the statue, its base, and the overall aesthetic appearance of the inscription.

The aim of this volume was to introduce into the field of scholarship on sculpture within Classical Archaeology an aspect of the visual culture of Greek sculpture, namely the study of statue inscriptions, which has been otherwise shut out of discussions about materiality. Previously the statue inscriptions were studied only from a content-based perspective, but with no regard paid to their material and aesthetic dimension. The goal was, consequently, not to treat this aspect exhaustively. Alongside the already-mentioned future challenge of connecting the material aspects examined with the content-related aspects of statue inscriptions, a further challenge is to develop the synchronic perspective which has been adopted in this volume, within the confines of the Archaic and early Classical periods, into a more inclusive diachronic perspective, that embraces the statue inscriptions from the earlier Archaic period down to the Imperial era. This diachronic extension of this field of research was outlined in the final chapter, with the purpose of capturing something of the culture of writing on statue monuments within the Greek visual tradition as it dynamically changed over space and time.

Literaturverzeichnis

1 Siglen

1.1 Inschriftencorpora

Geagan 2011 Geagan, Daniel J. (2011), *The Athenian Agora XVIII: Inscriptions. The Dedicatory Monuments*, Princeton.

***FD* III 4** Pouilloux, Jean (Hg.) (1976), *Fouilles de Delphes III. Épigraphie IV. Les Inscriptions de la terrasse du temple et de la région nord du sanctuaire nos 351 à 516*, Paris.

I Délos Plassart, André (Hg.) (1950), *Inscriptions de Délos. Périodes de l´amphictyonie Ionienne et de l´amphictyonie Attico-Déliennes*, Paris.

***IG* I²** Hiller von Gaertringen, Friedrich (Hg.) (1924), *Inscriptiones Atticae Euclidis anno anteriores*, Berlin.

***IG* I³ 2** Lewis, David/Jeffery, Lilian (Hgg.) (1994), *Inscriptiones Atticae Euclidis anno anteriores. Dedicationes. Catalogi. Termini. Tituli sepulcrales. Varia. Tituli Attici extra Atticam reperti. Addenda, adiuvante Eberhard Erxleben,* Berlin (Übersetzungen, wenn nicht anders angegeben, von Klaus Hallof nach der Online-Edition: http://telota.bbaw.de/ig/editionindex.html).

***IG* II/III² 3, 1** Kirchner, Johannes (Hg.) (1935), *Inscriptiones Atticae Euclidis anno posteriores Pars III. Dedicationes, titulos honorarios, titulos sacros, titulos sepulcrales continens Fasc. 1. Dedicationes. Tituli honorarii. Tituli sacri,* Berlin.

***IG* IV** Fränkel, Max (Hg.) (1902), *Inscriptiones Argolidis*, Berlin.

***IG* IV² 1** Hiller von Gaertringen, Friedrich (Hg.) (1929), *Inscriptiones Argolidis. Fasc. 1. Inscriptiones Epidauri*, Berlin.

***IG* V 1** Kolbe, Walther (Hg.) (1913), *Inscriptiones Laconiae Messeniae Arcadiae. Fasc. 1. Inscriptiones Laconiae et Messeniae*, Berlin.

***IG* VII** Dittenberger, Wilhelm (Hg.) (1892), *Inscriptiones Megaridis et Boeotiae*, Berlin.

***IG* IX 1** Dittenberger, Wilhelm (Hg.) (1897), *Inscriptiones Graeciae septentrionalis voluminibus VII et VIII non comprehensae. Pars I. Inscriptiones Phocidis, Locridis, Aetoliae, Acarnaniae, insularum maris Ionii*, Berlin.

***IG* XII 1** Hiller von Gaertringen, Friedrich (Hg.) (1895), *Inscriptiones insularum maris Aegaei praeter Delum. Fasc. 1. Inscriptiones Rhodi Chalces Carpathi cum Saro Casi*, Berlin.

***IG* XII 5, 2** Hiller von Gaertringen, Friedrich (Hg.) (1909), *Inscriptiones insularum maris Aegaei praeter Delum. Fasc. 5. Inscriptiones Cycladum. Pars II. Inscriptiones Teni insulae. Indices*, Berlin.

***IG* XII 6, 2** Hallof, Klaus/ Matthaiou, Angelus P. (Hgg.) (2003), *Inscriptiones Chii et Sami cum Corassiis Icariaque Pars II. Inscriptiones Sami insulae: Dedicationes, tituli sepulcrales, tituli Christiani Byzantini Iudaei, varia, tituli graphio incisi, incerta, tituli alieni. Inscriptiones Corassiarum. Edid. Klaus Hallof. Inscriptiones Icariae insulae. Edid. Angelus P. Matthaiou*, Berlin.

***IG* XII 9** Ziebarth, Erich (Hg.) (1915), *Inscriptiones insularum maris Aegaei praeter Delum Fasc. 9. Inscriptiones Euboeae insulae*, Berlin.

I Thespiai Roesch, Paul (Hg.) (2007/2009), *Les Inscriptions de Thespies.* https://www.hisoma.mom.fr/production-scientifique/les-inscriptions-de-thespies

IvO Dittenberger, Wilhelm/Purgold, Karl (Hgg.) (1996), *Die Inschriften von Olympia* (Olympia 5), Berlin.

NIvOl Siewert, Peter/Taeuber Hans (Hgg.) (2013), *Neue Inschriften von Olympia: Die ab 1896 veröffentlichten Texte* (Tyche, Sonderband 7), Wien.

SEG Supplementum Epigraphicum Graecum (1923–).

https://doi.org/10.1515/9783110645422-008

1.2 Weitere Siglen

CEG Hansen, Peter Allan (1983/1989), *Carmina epigraphica graeca saeculorum VIII–V. v. Chr. [Band I] saeculi IV v. Chr. [Band II],* Berlin.

DNO Kansteiner, Sascha/Hallof, Klaus/ Lehmann, Lauri/Seidensticker, Bernd/Stemmer, Klaus (Hgg.) (2014), *Der Neue Overbeck. Die antiken Schriftquellen zu den bildenden Künsten der Griechen I–V,* Berlin.

DAA Raubitschek, Antony E. (1949), *Dedications from the Athenian Akropolis. A Catalogue of the Inscriptions of the Sixth and Fifth Century B.C. Edited with the Collaboration of Lilian H. Jeffery,* Cambridge, Mass.

ISE Moretti, Luigi (Hg.) (1967–), *Iscrizioni storiche ellenistiche*, Firenze

2 Sekundärliteratur

Altekamp, Stefan (1991), *Zur griechischen Architekturornamentik im sechsten und fünften Jahrhundert v. Chr. Exemplarische archäologische Auswertung der nicht-dorischen Blattornamentik*, Frankfurt.

Amandry, Pierre (1953), *Fouilles de Delphes II: La colonne des Naxiens et le portique des Athéniens*, Paris.

Andreiomenou, Angeliki K. (1999), „Η εξ Ακραιφίας στήλη Μνασιθείου, έργον Φιλούργου. Το επίγραμμα“, in: *Αρχαιολογική Εφημερίς* 138, 81–127.

Andreiomenou, Angeliki K. (2000), „Zur Werkstatt des Endoios und Philourgos“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 115, 83–113.

Andreiomenou, Angeliki K. (2006), „Notes de sculpture et d'épigraphie en Béotie, I. La stèle de Mnasithéios, œuvre de Philourgos. Étude stylistique“, in: *Bulletin de Correspondance Hellénique* 130, 39–61.

Anguissola, Anna (2012), *‚Difficillima imitatio‘. Immagine e lessico delle copie tra Grecia e Roma*, Rom.

Arrington, Nathan T. (2014), *Ashes, Images, and Memories: The Presence of the War Dead in Fifth-Century Athens*, Oxford.

Assmann, Aleida (1988a), „Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose“, in: Hans Ulrich Gumbrecht u. Karl Ludwig Pfeiffer (Hgg.), *Materialität der Kommunikation,* Frankfurt am Main, 237–251.

Assmann, Jan (1988b), „Im Schatten junger Medienblüte. Ägypten und die Materialität des Zeichens“, in: Hans Ulrich Gumbrecht u. Karl Ludwig Pfeiffer (Hgg.), *Materialität der Kommunikation,* Frankfurt am Main, 141–160.

Ast, Rodney/Jördens, Andrea/Schneider, Christian/Attia, Élodie (2015), „Layouten und Gestalten“, in: Thomas Meier, Michael R. Ott u. Rebecca Sauer (Hgg.), *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken* (Materiale Textkulturen 1), Berlin, 597–610.

Aston, Emma M. M. (2012), „Thessaly and Macedon at Delphi“, in: *Electrum* 19, 41–60.

Austin, Reginald P. (1938), *The Stoichedon Style in Greek Inscriptions*. Oxford.

Barlou, Vasiliki (2013), „An Itinerant before Skopas: Aristion, Phrasikleia and the Problem of Regional Styles“, in: Dora Katsonopoulou u. Andrew Stewart (Hgg.), *Paros III. Ο Σκόπας και ο κόσμος του* (Πρακτικά Γ' Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου Αρχαιολογίας Πάρου και Κυκλάδων, Παροίκια Πάρου, 11–14 Ιουνίου), Athen, 111–132.

Barlou, Vasiliki (2014), *Die archaische Bildhauerkunst von Paros. Untersuchungen zur stilistischen Entwicklung der anthropomorphen Rundplastik*, Wiesbaden.

Baumbach, Manuel/ Petrovic, Andrej/ Petrovic, Ivana (2010), „Archaic and Classical Greek Epigram: an introduction“, in: Manuel Baumbach, Andrej Petrovic u. Ivana Petrovic (Hg.), *Archaic and Classical Greek Epigram*, Cambridge.

Becker, Julia/Licht, Tino/Schneidmüller, Bernd (2015), „Pergament“, in: Thomas Meier, Michael R. Ott u. Rebecca Sauer (Hgg.), *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken* (Materiale Textkulturen 1), Berlin, 337–347.

Benjamin, Andrew (2014), „To Touch: Herder and Sculpture“, in: Peter Dent (Hg.), *Sculpture and Touch*. Subject/Object: New Studies in Sculpture, Farnham, 79–90.

Bergemann, Johannes (1997), *Demos und Thanatos: Untersuchungen zum Wertsystem der Polis im Spiegel der attischen Grabreliefs des 4. Jahrhunderts v. Chr. und zur Funktion der gleichzeitigen Grabbauten*, München.

Berti, Irene/Haß, Christian D./Krüger, Kristina/Ott, Michael R. (2015), „Lesen und Entziffern“, in: Thomas Meier, Michael R. Ott u. Rebecca Sauer (Hgg.), *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken* (Materiale Textkulturen 1), Berlin, 639–650.

Berti, Irene/Keil, Wilfried E./Miglus, Peter A. (2015), „Meißeln“, in: Thomas Meier, Michael R. Ott u. Rebecca Sauer (Hgg.), *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken* (Materiale Textkulturen 1), Berlin, 503–518.

Biard, Guillaume/Kalliontzis, Yannis/Charami, Alexandra (2017), „La base des Muses au sanctuaire de l’Hélicon“, in: *Bulletin de Correspondance Hellénique* 141, 697–752.

Bing, Peter (2002), „The Un-Read Muse? Inscribed Epigram and its Readers in Antiquity“, in: Annette Harder (Hg.), *Hellenistic Epigram* (Hellenistica Groningana 6), Leuven, 39–66.

Bol, Peter C. (2002–2010), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst, Band I–IV*, Mainz.

Borbein, Adolf (1973), „Die griechische Statue des 4. Jahrhunderts v. Chr. Formanalytische Untersuchungen zur Kunst der Nachklassik“, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 88, 43–212.

Boschung, Dietrich (Hg.) (2014), *Formkonstanz und Bedeutungswandel* (Morphomata 14), Paderborn.

von Bothmer, Dietrich (1958), „Greek Marble Sculptures“, in: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 16, 187–192.

Brahms, Tatjana (1994), Archaismus. Untersuchungen zu Funktion und Bedeutung archaistischer Kunst in der Klassik und im Hellenismus, Frankfurt am Main.

Breder, Jan (2013), *Attische Grabbezirke klassischer Zeit* (Philippika 60), Wiesbaden.

Brinkmann, Vinzenz (1994), *Beobachtungen zum formalen Aufbau und zum Sinngehalt der Friese des Siphnierschatzhauses* (Studien zur antiken Malerei und Farbgebung 1), Ennepetal.

Brinkmann, Vinzenz (2001), „Endoios“, in: Rainer Vollkommer (Hg.), *Künstlerlexikon der Antike*. Bd. 1, München, 204f.

Brinkmann, Vinzenz (2003), *Die Polychromie der archaischen und frühklassischen Skulptur*, München.

Brinkmann, Vinzenz/Koch-Brinkmann, Ulrike/ Piening, Heinrich (2010), „The Funerary Monument to Phrasikleia“, in: Vinzenz Brinkmann, Oliver Primavesi u. Max Hollein (Hgg.), *Circumlitio. The Polychromy of Antique and Mediaeval Sculpture* (Johann David Passavant Colloquium 10–12. Dezember 2008), Frankfurt am Main, 189–217.

Brinkmann, Vinzenz/Scholl, Andreas (Hgg.) (2010), *Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur* (Ausstellungskatalog Berlin, Pergamonmuseum), München.

Bröker, Günther (2001), „Athenis“, in: Rainer Vollkommer (Hg.), *Künstlerlexikon der Antike*. Bd. 1, München, 104f.

Brouskari, Maria S. (1974), *The Acropolis-Museum. A Descriptive Catalogue*, Athen.

Brückner, Alfred (1886), *Ornament und Form der attischen Grabstelen*, Straßburg.

Brunnsåker, Sture (1971²), The Tyrant-Slayers of Kritios and Nesiotes. A Critical Study of the Sources and Restorations, Stockholm.

Buck, Carl D. (1913), „The Interstate Use of the Greek Dialects“, in: *Classical Philology* 8, 133–159.
Bundrick, Sheramy D. (2005), Music and Image in Classical Athens, Cambridge.
Burzachechi, Mario (1962), „Oggetti parlanti nelle epigraphe greche“, in: *Epigraphica* 24, 3–54.
Butz, Patricia A. (2009), „Inscriptions as Ornament in Greek Architecture“, in: Peter Schulz u. Ralf von den Hoff (Hgg.), *Structure, Image, Ornament: Architectural Sculpture in the Greek World*, Oxford.
Butz, Patricia A. (2010), *The Art of the Hekatompedon Inscription and the Birth of the Stoikhedon Style* (Monumenta Graeca et Romana 16), Leiden-Boston.
Camille, Michael (1992), *Image on the Edge: The Margins of Mediaeval Art*, Cambridge Mass.
Chiarini, Sara (2018), *The So-Called Nonsense Inscriptions on Ancient Greek Vases Between Paideia and Paidiá*, Leiden.
Christian, Timo (2015), *Gebildete Steine. Zur Rezeption literarischer Techniken in den Versinschriften seit dem Hellenismus* (Hypomnemata 197), Göttingen.
Clairmont, Christoph W. (1970), *Gravestone and Epigram. Greek Memorials from the Archaic and Classical Period,* Mainz.
Clairmont, Christoph W. (1993), *Classical Attic Tombstones I. Catalogue*, Kilchberg.
Comstock, Mary B./Vermeule, Cornelius C. (1971), *Greek, Etruscan & Roman Bronzes in the Museum of Fine Arts Boston*, Boston.
Conze, Alexander (1893), *Die attischen Grabreliefs I*, Berlin.
Corcella, Aldo (1995), „Pollis and the Tatooers“, in: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 109, 47–48.
Croissant, Francis (1991), *Guide de Delphes. Le Musée*, Paris.
Davies, John K. (1971), *Athenian Propertied Families. 600–300 B.C.*, Oxford.
Day, Joseph W. (1989), „Rituals in Stone: Early Greek Grave Epigrams and Monuments“, in: *The Journal of Hellenic Studies* 109, 16–28.
Day, Joseph W. (2010), *Archaic Greek Epigram and Dedication. Representation and Reperformance*, Cambridge.
Derrida, Jacques (1967), *De la grammatologie*, Paris.
Despinis, Georgios/Kaltsas, Nikolaos (Hgg.) (2014), *Κατάλογος γλυπτών. I.1: Γλυπτά των αρχαϊκών χρόνων από τον 7ο αιώνα έως το 480 π.Χ.,* Athen.
Despinis, Georgios (2008), „Klassische Skulpturen von der Athener Akropolis“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 123, 235–340.
Detienne, Marcel (1988), „L´espace de la publicité, ses opérateurs intellectuels dans la cité“, in: ders. (Hg.), *Les savoirs de l´écriture. En Grèce ancienne*, Lille, 29–81.
Dietrich, Nikolaus (2010), *Figur ohne Raum? Bäume und Felsen in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Berlin.
Dietrich, Nikolaus (2011), „Archaischer ‚Realismus'. Archaische Plastik als alternatives Konzept von ‚Realismus' im Bild“, in: *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien* 80, 13–46.
Dietrich, Nikolaus (2017a), „Framing Archaic Greek Sculpture: Figure, Ornament and Script“, in: Michael S. Squire u. Verity J. Platt (Hgg.), *The Frame in Classical Art: A Cultural History*, Cambridge, 270–316.
Dietrich, Nikolaus (2017b), „Levels of Visibility and Modes of Viewing in Attic Vase-painting“, in: Achim Lichtenberger u. Rubina Raja (Hgg.), *The Diversity of Classical Archaeology* (Studies in Classical Archaeology 1), Turnhout, 303–322.
Dietrich, Nikolaus (2018a), *Das Attribut als Problem. Eine bildwissenschaftliche Untersuchung zur griechischen Kunst*, Berlin.
Dietrich, Nikolaus (2018b), „Viewing and Identification: The Agency of the Viewer in Archaic and Early Classical Greek Visual Culture“, in: Alexandros Kampakoglou, u. Anna Novokhatko (Hgg.),

Gaze, Vision and Visuality in Ancient Greek Literature (Trends in Classics Supplement), Berlin, 464–492.

Dietrich, Nikolaus (2018c), „Order and Contingency in Archaic Greek Ornament and Figure“, in: Nikolaus Dietrich u. Michael Squire (Hgg.), *Ornament and Figure in Graeco-Roman Art. Rethinking Visual Ontologies in Classical Antiquity*, Berlin, 167–201.

Dietrich, Nikolaus (2019a), „Nacktheit, Gewand und der Körper in der antiken Plastik: Mit Herder contra Herder“, in: Nicole Hegener (Hg.), *Nackte Gestalten. Die Wiederkehr des antiken Akts in der Renaissanceplastik*, Petersberg bei Fulda, 17–35.

Dietrich, Nikolaus (2019b), „Remarques sur la valeur heuristique du fragment. Un essai de méthodologie à propos d´un tesson de coupe à Heidelberg“, in: Noémie Hosoi, Élise Lehoux u. Vasso Zachari (Hgg.), *Arrêt sur l'image. Anthropologie et images: l'expérience grecque*, Rennes, 269–290.

Dietrich, Nikolaus (im Druck), „Archaic Grave Monuments: Body or Stele?“, in: Judith Barringer u. François Lissarrague (Hgg.), *Images at the Crossroads: Meanings, Media, Methods*, Edinburgh.

Diepolder, Hans (1931), *Die attischen Grabreliefs des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Berlin.

Dihle, Albrecht (2008), „Interpunktionen in griechischen Inschriften archaischer Zeit“, *Rheinisches Museum für Philologie* 151, 26–36.

Dillon, Matthew P. J. (1995), „The Lakedaimonian Dedication to Olympian Zeus: The Date of Meiggs & Lewis 22 (SEG 11, 1203A)“, in: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 107, 60–68.

Dinsmoor, William B. (1967–1968), „Two Monuments on the Athenian Acropolis“, in: *Χαριστήριον εἰς Ἀναστάσιον Κ. Ὀρλάνδον.* Bd. 1, Athen, 145–155.

Dinsmoor, William B./Dinsmoor Jr., William B. (2004), *The Propylaia to the Athenian Akropolis, Vol. II: The Classical Building, edited by A. Norre Dinsmoor*, Princeton.

Dirschedl, Uta (2013), *Die griechischen Säulenbasen* (Archäologische Forschungen 28), Wiesbaden.

Dirschedl, Uta (2017), „Vom ‚σκέπαρνον‘ zum Zahneisen – Werkspuren an Kalkstein-, Kalkmergel- und Marmorwerkstücken des archaischen Didymaion“, in: Dietmar Kurapkat u. Ulrike Wulf-Rheidt (Hgg.), *Werkspuren. Materialverarbeitung und handwerkliches Wissen im antiken Bauwesen*. Internationales Kolloquium in Berlin vom 13.–16. Mai 2015 veranstaltet vom Architekturreferat des DAI, Regensburg, 63–88.

Dittenberger, Wilhelm/Purgold, Karl (1896), *Olympia. Die Ergebnisse der von dem Deutschen Reich veranstalteten Ausgrabung V: Die Inschriften von Olympia*, Berlin.

D'Onofrio, Anna Maria (1998), „*Oikoi*, généalogies, et monuments. Réflexions sur le système de dédicaces dans l'Attique archaïque“, in: *Ktema* 23, 103–123.

Donohue, Alice A. (2005), *Greek Sculpture and the Problem of Description*, Cambridge.

Donos, Dimosthenis (2008), *Studien zu Säulen- und Pfeilermonumenten der archaischen Zeit* (Antiquitates 45), Hamburg.

Dunst, Günter (1972), „Archaische Inschriften und Dokumente der Pentekontaetie aus Samos“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 87, 99–163.

Dürfeld, Michael (2008), *Das Ornamentale und die architektonische Form: Systemtheoretische Irritationen*, Bielefeld.

Ebert, Joachim (1996a), „Das Grabepigramm für den Hopliten Pollis“, in: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 112, 66.

Ebert, Joachim (1996b), „Neue griechische historische Epigramme“, in: Johan Strubbe, Rolf A. Tybout u. Henk S. Versnel (Hgg.), *ΕΝΕΡΓΕΙΑ. Studies on Ancient History and Epigraphy Presented to H. W. Pleket*, Amsterdam, 19–33.

Ecker, Ute (1990), *Grabmal und Epigramm. Studien zur frühgriechischen Sepulkraldichtung* (Palingenesia 29), Stuttgart.

Elsner, Jaš (2006), „Reflections on the ‚Greek Revolution‘ in Art: from Changes in Viewing to the Transformation of Subjectivity“, in Simon Goldhill u. Robin Osborne (Hgg.), *Rethinking Revolutions through Ancient Greece*, Cambridge 68–95.

Elsner, Jaš (2017), „Visual Ontologies: Style, Archaism and Framing in the Construction of the Sacred in the Western Tradition“, in: Verity J. Platt u. Michael S. Squire (Hgg.), *The Frame in Classical Art. A Cultural History*, Cambridge, 457–499.

Estrin, Seth (2016), „Cold Comfort. Empathy and Memory in an Archaic Funerary Monument from Akraiphia“, in: *Classical Antiquity* 35, 189–214.

Fehr, Burkhard (1979), *Bewegungsweisen und Verhaltensideale. Physiognomische Deutungsmöglichkeiten der Bewegungsdarstellung an griechischen Statuen des 5. und 4. Jhs. v. Chr.*, Bad Bramstedt.

Fittschen, Klaus (1991), „Zur Rekonstruktion griechischer Dichterstatuen, 1. Teil: Die Statue des Menander“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 106, 243–279.

Focken, Friedrich-Emanuel/Witschel, Christian/Elias, Friederike/Meier, Thomas (2015), „Material(itäts)profil – Topologie – Praxeographie“, in: Thomas Meier, Michael Ott u. Rebecca Sauer (Hgg.), *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken* (Materiale Textkulturen 1), Berlin, 129–134.

Foucart, Paul (1879), „Inscriptions archaiques de Thèbes“, *Bulletin de Correspondance Hellénique* 3, 130–143.

Fox, Richard/Panagiotopoulos, Diamantis/Tsouparopoulou, Christina (2015), „Affordanz“, in: Thomas Meier, Michael Ott und Rebecca Sauer (Hgg.), *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken* (Materiale Textkulturen 1), Berlin, 63–70.

Franssen, Jürgen (2011), *Votiv und Repräsentation. Statuarische Weihungen archaischer Zeit aus Samos und Attika* (Archäologie und Geschichte 13), Heidelberg.

Frese, Tobias (2013), *Aktual- und Realpräsenz. Das eucharistische Christusbild von der Spätantike bis ins Mittelalter*, Berlin.

Frese, Tobias/Hornbacher, Annette/Willer, Laura (2015), „Präsenz“, in: Thomas Meier, Michael R. Ott u. Rebecca Sauer (Hgg.), *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken* (Materiale Textkulturen 1), Berlin, 87–100.

Freyer-Schauenburg, Brigitte (1974), *Bildwerke der archaischen Zeit und des strengen Stils* (Samos 11), Bonn.

von Freytag gen. Löringhoff, Bettina (1995), „Kerameikos 1992–1994. Untersuchungen in Turm N“, in: *Archäologischer Anzeiger* 1995, 639–649.

Gadbery, Laura M. (1992), „The Sanctuary of the Twelve Gods in the Athenian Agora: a Revised View“, in: *Hesperia* 61, 447–489.

Gallavotti, Carlo 1975/1976, „Scritture Arcaiche della Sicilia e di Rodi“, *Helikon* 15/16, 71–117.

Gauer, Werner (1968), Weihgeschenke aus den Perserkriegen (Istanbuler Mitteilungen, Beiheft 2), Tübingen.

Gavrilov, Alexander K. (1997), „Techniques of Reading in Classical Antiquity“, in: *The Classical Quarterly* 47, 56–73.

Geagan, Daniel J. (2011), *The Athenian Agora XVIII: Inscriptions. The Dedicatory Monuments*, Princeton.

Geominy, Wilfred (1998), „Zum Daochos-Weihgeschenk“, in: *Klio* 80, 1998, 369–402.

Geominy, Wilfred (2007), „The Daochos Monument at Delphi: The Style and Setting of a Family Portrait in Historic Dress“, in: Peter Schultz u. Ralf von den Hoff (Hgg.), *Early Hellenistic Portraiture. Image, Style, Context*, Cambridge, 84–98.

Gerleigner, Georg Simon (2006), „Das Rätsel der Sphinx. Zur Verwendung von Schrift in der griechischen Vasenmalerei“, https://www.uni-giessen.de/fbz/fb04/institute/altertum/philologie/dokumentationen/ikonotexte-duale-mediensituationen/ikonotexte%20programm/das-ratsel-der-sphinx (Stand: 17.08.2018).

Gerleigner, Georg S. (2015), „Smikros hat´s gemalt. Zur Schriftbildlichkeit griechischer Vaseninschriften“, in: Annette Kehnel u. Diamantis Panagiotopoulos (Hgg.), *Schriftträger – Textträger. Zur materialen Präsenz des Geschriebenen* (Materiale Textkulturen 6), Berlin, 209–228.
Gerleigner, Georg S. (im Druck), *Writing on Archaic Athenian Pottery. Studies on the Relationship between Images and Inscriptions on Greek Vases* (im Druck).
Gerleigner, Georg S. (in Vorbereitung), „ΑΘΕΝΑΙΑ/ΑΙΑΣ“, Aufsatzpublikation in Vorbereitung (für 2020).
Giuliani, Luca (2003), *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*, München.
Giuliani, Luca (Hg.) (2005), *Meisterwerke der antiken Kunst*, München.
Giuliani, Luca (2006), „‚Aus demselben Stein bin ich‘: Zum Verständnis der Inschrift an der Basis des Naxier-Kolosses auf Delos“, in: Astrid Dostert u. Franziska Lang (Hgg.), *Mittel und Wege. Zur Bedeutung von Material und Technik in der Archäologie*, Möhnesee, 101–112.
Gordon, Richard L. (1979), „The Real and the Imaginary: Production and Religion in the Graeco-Roman World“, in: *Art History* 2, 5–34.
Grossman, Janet Burnett (2001), *Greek Funerary Sculpture. Catalogue of the Collections at the Getty Villa*, Los Angeles.
Gruben, Gottfried (1997), „Naxos und Delos. Studien zur archaischen Architektur der Kykladen“, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 112, 261–416.
Grüner, Andreas (2014), „Von Sinn zur Sinnlichkeit. Probleme und Perspektiven des Ornamentbegriffs in der antiken Architektur“, in: Johannes Lipps u. Dominik Maschek (Hgg.), *Antike Bauornamentik. Grenzen und Möglichkeiten ihrer Erforschung*, Wiesbaden, 25–52.
Guarducci, Margherita (1967), *Epigrafica greca I. Caratteri e storia della disciplina. La scrittura greca dale origini all'età imperiale*, Rom.
Guarducci, Margherita (1974), *Epigrafia greca III. Epigrafi di carattere private*, Rom.
Haensch, Rudolf (2009), „Einführung“, in: ders. (Hg.), *Selbstdarstellung und Kommunikation. Die Veröffentlichung staatlicher Urkunden auf Stein und Bronze in der römischen Welt* (Internationales Kolloquium München 2006), München, 1–18.
Hallof, Klaus (1993), „Das Berliner Corpus und die Gründung der Kleinasiatischen Kommission in Wien“, in: *Österreichische Akademie der Wissenschaften, Denkschrift* 236, 31–47.
Harrison, Evelyn B. (1956), „Archaic Gravestones from the Athenian Agora“, in: *Hesperia* 25, 25–45.
Harrison, Evelyn B. (1971), „The Victory of Kallimachos“, in: *Greek, Roman and Byzantine Studies* 12, 5–24.
Häusle, Helmut (1979), *Einfache und frühe Formen des griechischen Epigramms*, Innsbruck.
Häusle, Helmut (1980), *Das Denkmal als Garant des Nachruhms: Beiträge zur Geschichte und Thematik eines Motivs in lateinischen Inschriften*, München.
Heesen, Pieter (2016), „Meaningless, But Not Useless!: Nonsense Inscriptions on Athenian Little-Master Cups“, in: Dimitrios Yatromanolakis (Hg.), *Epigraphy of Art. Ancient Greek Vase-Inscriptions and Vase-Paintings*, Oxford, 91–118.
Hegener, Nicole (Hg.) (2013), *Künstlersignaturen von der Antike bis zur Gegenwart*, Petersberg.
Herder, Johann Gottfried von (1778), *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Träume*, Riga; online verfügbar unter: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/herder1778 (Stand: 18.07.2018).
Herder, Johann Gottfried von (1994), *Werke, Band 4: Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum*, hg. von Jürgen Brummack u. Martin Bollacher, Frankfurt am Main.
Herder, Johann Gottfried (2002), *Sculpture: Some Observations on Shape and Form from Pygmalion's Creative Dream*, übers. und hg. von Jason Gaiger, Chicago.
Hering, Katrin (2015), *Schatzhäuser in griechischen Heiligtümern* (Tübinger Archäologische Forschungen 19), Rahden.

von Hesberg, Henner (2009), „Archäologische Charakteristika der Inschriftenträger staatlicher Urkunden – einige Beispiele“, in: Haensch, Rudolf (Hg.), *Selbstdarstellung und Kommunikation. Die Veröffentlichung staatlicher Urkunden auf Stein und Bronze in der römischen Welt* (Internationales Kolloquium München 2006), München, 19–56.

Hildebrandt, Frank (2006), *Die attischen Namenstelen. Untersuchungen zu Stelen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* (Altertumswissenschaften/Archäologie, Band 1), Berlin.

Hirschfeld, Gustav (1871), *Tituli statuariorum sculptorumque Graecorum cum prolegomenis*, Berlin.

Hochscheid, Helle (2015), *Networks of Stone. Sculpture and Society in Archaic and Classical Athens* (Cultural Interactions. Studies in the Relationship Between the Arts 35), Bern.

Hölscher, Tonio/von Möllendorf, Peter (2008), „‚Niemand wundere sich, sieht er dieses Bild!‘ Bild und Text auf der Grabstele des Antipatros von Askalon“, in: *Poetica* 40, 289–333.

von den Hoff, Ralf/Queyrel, François (Hg.) (2017), *La vie des portraits grecs: statues-portraits du Ve au Ier siècle av. J.-C.: usages et re-contextualisations*, Paris.

Homolle, Théophile (1879), „Statues trouvées à Délos. I. Statue en forme de ξόανον“, in: *Bulletin de Correspondance Hellénique* 3, 99–108.

Horstkotte, Silke/Leonhard, Karin (2006), „Einleitung. ‚Lesen ist wie Sehen‘ – über Möglichkeiten und Grenzen intermedialer Wahrnehmung“, in: Silke Horstkotte, Karin Leonhard (Hgg.), *Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text*, Köln, 1–15.

Hurwit, Jeffrey M. (2007), „The Problem with Dexileos: Heroic and Other Nudities in Greek Art“, in: *American Journal of Archaeology* 111, 35–60.

Hurwit, Jeffrey M. (2015), *Artists and Signatures in Ancient Greece*, Cambridge.

Immerwahr, Henry R. (1990), *Attic Script: A Survey*, Oxford.

Jackson, D. A. (1976), *East Greek Influence on Attic Vases* (Society for the Promotion of Hellenic Studies, Suppl. Paper 13), London.

Jackson, Heather (1996/1997), „A Black-Figure Neck-Amphora in Melbourne: the Nudity of Kassandra“, in: *Mediterranean Archaeology* 9/10, 53–75.

Jacquemin, Anne/Laroche, Didier (2001), „Le monument de Daochos, ou le trésor des Thessaliens“, in: *Bulletin de Correspondance Hellénique* 125, 305–332.

Jacob-Felsch, Margrit (1969), *Die Entwicklung griechischer Statuenbasen und die Aufstellung der Statuen*, Waldsassen.

Jäkel, Siegfried (Hg.) (1964), *Menandri sententiae. Coparatio Menandri et Philistionis*, Leipzig.

Jeffery, Lilian H. (1961), *The Local Scripts of Archaic Greece: a Study of the Origin of the Greek Alphabet and its Development from the Eighth to the Fifth Centuries B.C.*, Oxford.

Jeffery, Lilian H. (1962), „The Inscribed Gravestones of Archaic Attica“, in: *The Annual of the British School at Athens* 57, 115–153.

Johnson, William A. (2000), „Toward a Sociology of Reading in Classical Antiquity“, in: *American Journal of Philology* 121, 593–627.

Johnston, Alan W. (1993), „Some Thoughts on the Béhague Apollo“, in: Olga Palagia u. William Coulson (Hgg.), *Sculpture from Arcadia and Laconia* (Proceedings of an International Conference Held at the American School of Classical Studies at Athens, April 10–14, 1992), Oxford, 41–45.

Jung, Michael (2006), *Marathon und Plataiai. Zwei Perserschlachten als „lieux de mémoire“ im antiken Griechenland* (Hypomnemata 164), Göttingen.

Junker, Klaus/Stähli, Adrian (Hgg.) (2008), *Original und Kopie. Formen und Konzepte der Nachahmung in der antiken Kunst.* Akten des Kolloquiums in Berlin, 17.–19. Februar 2005, Wiesbaden.

Kaibel, Georg (1878), *Epigrammata graeca ex lapidibus conlecta*, Berlin.

Kaczko, Sara (2009), „From Stone to Parchment: Epigraphic and Literary Transmission of Some Greek Epigrams“, in: *Trends in Classics* 1, 90–117.

Kaczko, Sara (2010), „Epigrammi attici e artisti stranieri: la dedica di Iphidike (CEG 198 = IG I³ 683)“, in: Alessandra Inglese (Hg.), *ΕΠΙΓΡΑΜΜΑΤΑ. Iscrizioni greche e comunicazione letteraria in ricordo di Giancarlo Susini* (Atti del Convegno, Roma, 1 e 2 ottobre 2009), Roma, 197–220.

Kaczko, Sara (2016), *Archaic and Classical Attic Dedicatory Epigrams: An Epigraphic, Literary, and Linguistic Commentary* (Trends in Classics Suppl. 33), Berlin.
Kalpaxis, Thanasis (1986), *Hemiteles. Akzidentelle Unfertigkeit und „Bossen-Stil" in der griechischen Baukunst*, Mainz.
Kaltsas, Nikolaos (2002a), *Sculpture in the National Museum, Athens*, Athen.
Kaltsas, Nikolaos (2002b), „Die Kore und der Kuros aus Myrrhinous", in: Adolf H. Borbein (Hg.), *Antike Plastik* 28, München, 7–40.
Kantarelou, Vasiliki/Axiotis, Michail/Karydas, Andreas Germanos (2016), „New Investigations into the Statue of Phrasikleia II. A Systematic Investigation of Pigment Traces on Phrasikleia Statue by Means of Scanning Micro-XRF Analyses", in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 131, 51–91.
Karagianni, Angeliki/Schwindt, Jürgen P./Tsouparopoulou, Christina (2015), „Materialität", in: Thomas Meier, Michael R. Ott u. Rebecca Sauer (Hgg.), *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken* (Materiale Textkulturen 1), Berlin, 33–46.
Karakasi, Ekaterini (1997), „Die prachtvolle Erscheinung der Phrasikleia. Zur Polychromie der Korenstatue. Ein Rekonstruktionsversuch", in: *Antike Welt* 28, 509–517.
Karakasi, Katerina (2001), *Archaische Koren*, München.
Karusos, Christos (1961), *Aristodikos. Zur Geschichte der spätarchaisch-attischen Plastik und der Grabstatue*, Stuttgart.
Keesling, Catherine M. (1999), „Endoios' Painting from the Themistoklean Wall. A Reconstruction", in: *Hesperia* 68, 509–548.
Keesling, Catherine M. (2003), *The Votive Statues of the Athenian Acropolis*, New York.
Keesling, Catherine M. (2005), „Patrons of Athenian Votive Monuments of the Archaic and Classical Periods", in: *Hesperia* 74, 395–426.
Keesling, Catherine M. (2009), „A Lost Bronze Athena Signed by Kritios and Nesiotes (DAA 160)", in: Carol C. Mattusch, Amy Brauer u. Sandra E. Knudsen (Hgg.), *From the Parts to the Whole. Vol. I* (Acta of the 13th International Bronze Congress, Held at Cambridge, Massachusetts, May 28–June 1, 1996), (Journal of Roman Archaeology Suppl. 39), Portsmouth, RI, 69–74.
Keesling, Catherine M. (2010), „The Callimachus Monument on the Athenian Acropolis (CEG 256) and Athenian Commemoration of the Persian Wars", in: Manuel Baumbach, Andrej Petrovic u. Ivana Petrovic (Hgg.), *Archaic and Classical Greek Epigram*, Cambridge, 100–130.
Keesling, Catherine M. (2017), *Early Greek Portraiture: Monuments and Histories*, Cambridge.
Ketelsen, Thomas (Hg.) (2014), *Der Abklatsch. Eine Kunst für sich* [anlässlich der gleichlautenden Ausstellung im Graphischen Kabinett des Wallraf-Richartz-Museums & Fondation Corboud vom 29. August bis 23. November 2014], Köln.
Kirchner, Johannes (1935), *Imagines inscriptionum Atticarum. Ein Bilderatlas epigraphischer Denkmäler Attikas*, Berlin [mit von G. Klaffenbach durchgesehener Neuauflage Berlin 1948].
Kissas, Konstantinos (2000), *Die attischen Statuen- und Stelenbasen archaischer Zeit*, Bonn.
Kitzinger, Beatrice (2013), „Illuminierte Wandlung: Te igitur-Initialen und Kanonbilder", in: Ulrike Surmann u. Johannes Schröer (Hgg.), *Trotz Natur und Augenschein. Eucharistie – Wandlung und Weltsicht* (Katalog zur Sonderausstellung in Kolumba, Kunstmuseum des Erzbistums Köln, 30. März – 15. August 2013), Köln, 117–123.
Klamm, Stefanie (2017), *Bilder des Vergangenen. Visualisierung in der Archäologie im 19. Jahrhundert – Fotografie, Zeichnung und Abguss*, Berlin.
Knigge, Ursula (1969), „Zum Kouros vom Piräischen Tor", in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 84, 76–86.
Knigge, Ursula (2006), „Ein Grabmonument der Alkmeoniden im Kerameikos", in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 121, 127–163.

Kokkorou-Alevras, Georgia (2014), „Άγαλμα κόρης από το Πτώο“, in: Georgios Despinis u. Nikolaos Kaltsas (Hgg.), *Κατάλογος γλυπτών. I.1: Γλυπτά των αρχαϊκών χρόνων από τον 7ο αιώνα έως το 480 π.Χ.*, Athen, 15–17.

Kontoleon, Nikolaos M. (1970), *Aspects de la Grèce préclassique*, Paris.

Korres, Manolis (1994), *The West Wall of the Parthenon and Other Monuments. Study for the Restoration of the Parthenon IV*, Athen.

Korres, Manolis (2017), „Το τρόπαιον του Μαραθώνος: αρχιτεκτονική τεκμηρίωση“, in: Emanuele Greco (Hg.), *Giornata di studi nel ricordo di Luigi Beschi: italiano, filelleno, studioso internazionale* (Atti della giornata di studi, Atene 28 novembre 2015), (Tripodes 17), Athen, 149–202.

Kosmopoulou, Angeliki (2002), *The Iconography of Sculptured Statue Bases in the Archaic and Classical Periods,* Madison.

Kousser, Rachel M. (2009), „Destruction and Memory on the Athenian Acropolis“, in: *The Art Bulletin* 91, 263–282.

Kraiker, Wilhelm (Hg.) (1976), *Archaische Plastik der Griechen*, Darmstadt.

Krämer, Sybille (2003), „‚Schriftbildlichkeit‘ oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift“, in: Sybille Krämer u. Horst Bredekamp (Hgg.), *Bild, Schrift, Zahl*, Paderborn, 157–176.

Kreeb, Martin (1986), „Αναθηματική επιγραφή από την Ακρόπολη“, in: *Horos* 4, 25–29.

Krumeich, Ralf (1997), *Bildnisse griechischer Herrscher und Staatsmänner im 5. Jahrhundert v. Chr.*, München.

Krumeich, Ralf (2007), „Kritios und Nesiotes“, in: Sascha Kansteiner, Lauri Lehmann, Bernd Seidensticker u. Klaus Stemmer (Hgg.), *Text und Skulptur. Berühmte Bildhauer und Bronzegießer der Antike in Wort und Bild* (Katalog zur Ausstellung in der Abguss-Sammlung Antiker Plastik Berlin, 20. Juli – 14. Oktober 2007), Berlin, 8–14.

Krumeich, Ralf (2010), „Vor klassischem Hintergrund. Zum Phänomen der Wiederverwendung älterer Statuen auf der Athener Akropolis als Ehrenstatuen für Römer“, in: Krumeich, Ralf/Witschel, Christian (Hg.), *Die Akropolis von Athen im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit*, Wiesbaden, 329–398.

Kübler, Karl (1934), „Die Stele der Ampharete“, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 59, 25–34.

Kurtz, Donna C. (1975), *Athenian White Lekythoi. Patterns and Painters*, Oxford.

Kwapisz, Jan (2013), *The Greek Figure Poems*, Leuven.

Kyle, Donald G. (1987), *Athletics in Ancient Athens* (Mnemosyne Suppl. 95), Leiden.

Kyrieleis, Helmut (1995), *Eine neue Kore des Cheramyes* (Antike Plastik 24), Berlin.

Kyrieleis, Helmut (1996), *Der große Kouros von Samos, mit Beiträgen von Hermann J. Kienast und Günter Neumann* (Samos 10), Bonn.

Kyrieleis, Helmut (2003), „Untersuchungen zur Frühzeit Olympias im Bereich des Prytaneion, 1986/87 und 1990/91“, in: Helmut Kyrieleis (Hg.), *XII. Bericht über die Ausgrabungen in Olympia*, Berlin, 66–154.

Lalonde, Gerald V. (1991), „Horoi“, in: *Inscriptions. Horoi, Poletai Records, Leases of Public Land* (The Athenian Agora XIX), Princeton, 1–51.

Lauffer, Siegfried (1937), „Zu den altattischen Weihinschriften“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 62, 82–110.

Lauter, Hans (1983), „Künstliche Unfertigkeit: Hellenistische Bossensäulen“, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 98, 287–310.

Lazzarini, Lorenzo/Marconi, Clemente (2014), „A New Analysis of Major Greek Sculptures in the Metropolitan Museum: Petrological and Stylistic“, in: *Metropolitan Museum Journal* 49, 117–140.

Lessing, Gotthold Ephraim (1766), *Laokoon oder über die Grenzen von Malerei und Poesie*, Berlin.

Lessing, Gotthold Ephraim (1965), *Werke in sechs Bänden, Band 5: Laokoon, Schriften zur antiken Kunstgeschichte*, hg. von Fritz Fischer, Zürich.

Leypold, Christina/Mohr, Martin/Russenberger, Christian (Hg.) (2014), *Weiter- und Wiederverwendungen von Weihestatuen in griechischen Heiligtümern* (Tagung am Archäologischen Institut der Universität Zürich 21./22. Januar 2011), Rahden.

Lifschitz, Avi/Squire, Michael J. (Hgg.) (2017), *Rethinking Lessing's Laocoon: Antiquity, Enlightenment, and the ‚Limits' of Painting and Poetry*, Oxford.

Lissarrague, François (1985), „Paroles d´images. Remarques sur le fonctionnement de l´écriture dans l´imagerie attique", in: Anne-Marie Christin (Hg.), (*Écritures* II), Paris, 71–93.

Lissarrague, François (1990), *The Aesthetics of the Greek Banquet. Images of Wine and Ritual,* Princeton.

Lissarrague, François (1992), „Graphein. Écrire et dessiner", in: Christiane Bron u. Effy Kassapoglou (Hgg.), *L´image en jeu. De l´antiquité à Paul Klee*, Yens sur Morges, 189–203.

Löhr, Christoph (1993), „Die Statuenbasen im Amphiareion von Oropos", in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 108, 183–212.

Löhr, Christoph (2000), *Griechische Familienweihungen. Untersuchungen einer Repräsentationsform von ihren Anfängen bis zum Ende des 4. Jhs. v. Chr.*, Rahden.

Löschhorn, Bernhard (2007), „Weniger Bekanntes aus Attika", in: Ivo Hajnal (Hg.), *Die altgriechischen Dialekte. Wesen und Werden* (Akten des Kolloquiums Freie Universität Berlin 19.–22. September 2001, unter Mitwirkung von Barbara Stefan) (Innsbrucker Beiträge zur Sprachwissenschaft), Innsbruck, 265–353.

Lorenz, Katharina (2010), „‚Dialectics at a Standstill': Archaic *kouroi*-cum-Epigram as *I-Box*", in: Manuel Baumbach, Andrej Petrovic u. Ivana Petrovic (Hgg.), *Archaic and Classical Greek Epigram*, Cambridge, 131–148.

Löwy, Emanuel (1885), *Inschriften griechischer Bildhauer*, Leipzig.

Löwy, Emanuel (1900), *Die Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst*, Rom.

Lougovaya-Ast, Julia (2017), „Some Observations on the Usage of Punctuation in Early Greek Inscriptions", in: Gabriel Nocchi Macedo u. Maria Chiara Scappaticcio (Hgg.), *Signes dans les textes, textes sur les signes. Érudition, lecture et écriture dans le monde gréco-romain. Actes du colloque international* (Liège, 6–7 septembre 2013) (Collection Papyrologica Leodiensia 6), Liège, 27–42.

Lundgreen, Birte (1997), „A Methodological Enquiry: The Great Bronze Athena by Pheidias", in: *The Journal of Hellenic Studies* 117, 190–197.

Ma, John (2007), „Observations on Honorific Statues at Oropos (and Elsewhere)", in: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 160, 89–96.

Ma, John (2013), *Statues and Cities: Honorific Portraits and Civic Identity in the Hellenistic World*, Oxford.

Mandel, Ursula (2010), „On the Qualities of the „Colour" White in Antiquity", in: Vinzenz Brinkmann, Oliver Primavesi u. Max Hollein (Hgg.), *Circumlitio. The Polychromy of Antique and Mediaeval Sculpture* (Johann David Passavant Colloquium 10–12. Dezember 2008), Frankfurt am Main, 303–323.

Marcadé, Jean (1953), *Recueil des signatures de sculpteurs grecs. Première livraison*, Paris.

Marcadé, Jean (1957), *Recueil des signatures de sculpteurs grecs. Deuxième livraison*, Paris.

March, Duane A. (2008), „Kleisthenes and the League of Athena Pallenis", in: *Historia* 57, 134–141.

Marconi, Clemente (2004), „Kosmos: The imagery of the Greek temple", in: *RES: Anthropology and Aesthetics* 45, 211–224.

Marinatos, Spyridon (1972), Ανασκαφή Μαραθώνος, in: *Πρακτικά της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας* 1972, 5–7.

Martini, Wolfram (2006), „Bild und Wort. Zur reziproken Funktionalität von Epigramm und Bildwerk in archaischer Zeit", Online-Publikation der 2006 an der Universität Gießen veranstalteten Kolloquiums „Ikonotexte", https://www.uni-giessen.de/fbz/fb04/institute/altertum/philologie/dokumentationen/ikonotexte-duale-mediensituationen/ikonotexte%20programm/bild-und-wort (Stand: 28.03.2017).

Martini, Wolfram (2008), „Zu den Epigrammen von Kroisos aus Anavyssos und Phrasikleia aus Merenda“, in: Eugenio La Rocca, Pilar León u. Claudio Parisi Presicce (Hgg.), *Le due patrie acquisite. Studi di archeologia dedicati a Walter Trillmich* (Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma Suppl. 18), Rom, 269–276.

Marvin, Miranda (2008), *The Language of the Muses: The Dialogue between Roman and Greek Sculpture*, Los Angeles.

Mastrokostas, Euthymios (1972), „Η κόρη Φρασίκλεια Αριστίωνος του Παρίου και κούρος μαρμάρινος ανεκαλύφθησαν εν Μυρρινούντι“, in: *Αρχαιολογικά Ανάλεκτα εξ Αθηνών* 5, 298–324.

Matthaiou, Angelos P. (1988), „Νέος λίθος τοῦ μνημείου μὲ τὰ ἐπιγράμματα γιὰ τοὺς Περσικοὺς πολέλμους“, in: *Horos* 6, 118–122.

Matthaiou, Angelos (1994), „Two Attic Inscriptions“, in: Robin Osborne (Hg.), *Ritual, Finance, Politics. Athenian Democratic Accounts Presented to David Lewis,* Oxford, 174–188.

Matthaiou, Angelos P. (2003), „Ἀθηναίοισι δὲ τεταγμένοισι ἐν τεμένεϊ Ἡρακλέος (Hdt. 6. 108. 1)“, in: Peter Derow u. Robert Parker (Hgg.), *Herodotus and his World*, Oxford, 190–202.

Mattusch, Carola (1996), *Classical Bronzes: the Art and Craft of Greek and Roman Statuary*, Ithaca.

McGowan, Elizabeth P. (1995), „Tomb Marker and Turning Post. Funerary Columns in the Archaic Period“, in: *American Journal of Archaeology* 99, 615–632.

Meiggs, Russell/Lewis, David (1988), *A Selection of Greek Historical Inscriptions. To the End of the Fifth Century B.C.*, Oxford.

Mert, İbrahim H. (2017), „Kap Monodendri Poseidon (Enipeus) Altarı: Bir Altar mı Yoksa Deniz Feneri mi?“, in: *Olba* 25, 183–210.

Meyer, Marion/Brüggemann, Nora (2007), *Kore und Kouros. Weihegaben für die Götter*, Wien.

Miles, Margaret M. (2014), „Burnt Temples in the Landscape of the Past“, in: James Ker u. Christoph Pieper (Hgg.), *Valuing the Past in the Greco-Roman World* (Proceedings from the Penn Leiden Colloquia on Ancient Values VII), (Mnemosyne Suppl. 369), Leiden, 111–145.

Mitchell, William J. T. (1986), *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago.

Moretti, Luigi (1957), *Olympionikai, i vincitori negli antichi agoni olimpici*, Roma.

Mülder-Bach, Inka (1998), *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der „Darstellung“ im 18. Jahrhundert*, München.

Müller, Werner (2001), „Bupalos“, in: Rainer Vollkommer (Hg.), *Künstlerlexikon der Antike*. Bd. 1, München, 125 f.

Muller-Dufeu, Marion (2002), *La sculpture grecque: sources littéraires et épigraphiques*, Paris.

Neer, Richard T. (2003), „Framing the Gift. The Siphnian Treasury and the Politics of Public Art“, in: Carol Dougherty (Hg.), *The Cultures within Ancient Greek Culture. Contact, Conflict, Collaboration*, Cambridge, 129–152.

Neer, Richard T. (2012), *Art & Archaeology of the Greek World: a New History, c. 2500 – c. 150 BCE*, London.

Neugebauer, Karl A. (1931), *Staatliche Museen zu Berlin. Katalog der statuarischen Bronzen im Antiquarium I. Die minoischen und archaisch griechischen Bronzen*, Berlin.

Norton, Robert E. (1991), *Herder´s Aesthetics and the European Enlightenment*, Ithaca.

Nulton, Peter E. (2003), *The Sanctuary of Apollo Hypoakraios and Imperial Athens* (Archaeologia transatlantica 21), Providence.

Oakley, John H. (2007), *Picturing Death in Classical Athens. The Evidence of the White Lekythoi,* Cambridge.

Ober, Josiah/Hedrick, Charles W. (Hgg.) (1993), *The Birth of Democracy. An Exhibition Celebrating the 2500th Anniversary of Democracy* (Katalog zur Ausstellung in den National Archives, Washington, D.C., June 15, 1993 – January 2, 1994), Athen.

Ohnesorg, Aenne (2005), *Ionische Altäre. Formen und Varianten einer Architekturgattung auf Insel- und Ostionien* (Archäologische Forschungen 21), Berlin.

Oliver, James H. (1933), „Selected Greek Inscriptions“, in: *Hesperia* 2, 480–513.

Osborne, Robin (1998), *Archaic and Classical Greek Art*, Oxford.
Osborne, Robin/Pappas, Alexandra (2007), „Writing on Archaic Greek Pottery“, in: Zahra Newby u. Ruth Leader-Newby (Hgg.), *Art and Inscriptions in the Ancient World*, Cambridge, 131–155.
Osborne, Robin (2010), „The Art of Signing in Ancient Greece“, in: *Arethusa* 43.2: *The Art of Art History in Graeco-Roman Antiquity*, 231–251.
Østergaard, Jan St. (2014), *Transformations: Classical Sculpture in Colour*. (Ausstellungskatalog Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek), Kopenhagen.
Overbeck, Johannes (1868), *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*, Leipzig.
Papastamati-von Moock, Christina (2007), „Menander und die Tragikergruppe. Neue Forschungen zu den Ehrenmonumenten im Dionysostheater von Athen“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 122, 273–327.
Pappas, Alexandra (2011), „Arts in Letters: the Aesthetics of Ancient Greek Writing“, in: Marija Dalbello u. Mary Shaw (Hgg.), *Visible Writings: Cultures, Forms, Readings*, New Brunswick, 37–54.
Partida, Elena C. (2000), *The Treasuries at Delphi. An Architectural Study*, Jonsered.
Pedersen, Poul (1983), „Zwei ornamentierte Säulenhälse aus Halikarnassos“, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 98, 87–121.
Pedley, John G. (1978), „Cycladic Influences in Sixth-Century Sculpture of Attica“, in: *Athens Comes of Age. From Solon to Salamis* (Papers of a Symposium Sponsored by The Archaeological Institute of America, Princeton Society and The Department of Art and Archaeology, Princeton University), Princeton, 53–65.
Peek, Werner (1934), „Die Stele der Ampharete. Die Inschrift“, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 59, 33f.
Peek, Werner (1942), „Attische Inschriften“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 67, 1–217.
Peek, Werner (1955), *Griechische Versinschriften I. Grab-Epigramme*, Berlin.
Petrakos, Basileios (1997), *ΟΙ ΕΠΙΓΡΑΦΕΣ ΤΟΥ ΩΡΟΠΟΥ*, Athen.
Petrovic, Andrej (2005), „‚Kunstvolle Stimme der Steine sprich!‘ Zur Intermedialität der griechischen epideiktischen Epigramme“, in: *Antike und Abendland* 51, 30–42.
Petrovic, Andrej/Petrovic, Ivana/Thomas, Edmund (Hgg.) (2018), *The Materiality of Text – Placement, Perception, and Presence of Inscribed Texts in Classical Antiquity*, Leiden.
Pfanner, Michael (1989), „Über das Herstellen von Porträts. Ein Beitrag zu Rationalisierungsmaßnahmen und Produktionsmechanismen von Massenware im späten Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit“, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 104, 157–257.
Pfohl, Gerhard (1966), *Griechische Inschriften als Zeugnisse des privaten und öffentlichen Lebens*, Tübingen.
Philadelpheus, Alexandre (1922), „Bases archaïque trouvées dans le mur de Thémistocle à Athènes“, in: *Bulletin de Correspondance Hellénique* 46, 1–35.
Platt, Verity (2007), „‚Honour takes wing‘. Unstable Images and Anxious Orators in the Greek Tradition“, in: Zahra Newby u. Ruth Leader-Newby (Hgg.), *Art and Inscription in the Ancient World*, Cambridge, 247–271.
Pöhlmann, Egert (1971), „Die ABC-Komödie des Kallias“, in: *Rheinisches Museum* 114, 230–240.
Pouilloux, Jean (1960), *Fouilles de Delphes II: La région nord du sanctuaire (de l’époque archaïque à la fin du sanctuaire)*, Paris.
Powell, Barry B. (1989), „Why was the Greek Alphabet invented? The Epigraphical Evidence“, in: *Classical Antiquity* 8, 321–350.
von Premerstein, Anton (1909), „Archaische Grabinschrift bei Methana“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 34, 356–362.
Rabe, Britta (2008), *Tropaia. τροπή und σκύλα – Entstehung, Funktion und Bedeutung des griechischen Tropaions* (Tübinger Archäologische Forschungen 5), Rahden.

Räuchle, Viktoria (2017), *Die Mütter Athens und ihre Kinder. Verhaltens- und Gefühlsideale in klassischer Zeit*, Berlin.

Raible, Wolfgang (1991), *Zur Entwicklung von Alphabetschrift-Systemen*. Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse, Heidelberg.

Raubitschek, Antony E. (1939a), „Leagros“, in: *Hesperia* 8, 155–164.

Raubitschek, Antony E. (1939b), „Zu altattischen Weihinschriften“, in: *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien* 31, 21–68.

Raubitschek, Antony E. (1940), „Some Notes on Early Attic Stoichedon Inscriptions“, in: *The Journal of Hellenic Studies* 60, 50–59.

Raubitschek, Antony E./Stevens, Gorham P. (1946), „The Pedestal of the Athena Promachos“, in: *Hesperia* 15, 107–114.

Raubitschek, Antony E. (1949), *Dedications from the Athenian Akropolis: a Catalogue of the Inscriptions of the Sixth and Fifth Centuries B. C.*, Cambridge (Mass.).

Raubitschek, Antony E. (1973–1974), „Zur Periklesstatue des Kresilas“, in: *Archeologia classica* 25–26, 620–621.

Rebenich, Stefan (2014), „Berlin und die antike Epigraphik“, in: Werner Eck, Peter Funke, Marcus Dohnicht, Klaus Hallof, Matthäus Heil u. Manfred G. Schmidt (Hgg.), *Öffentlichkeit – Monument – Text*. XIV Congressus Internationalis Epigraphiae Graecae et Latinae 27.–31. August 2012. Akten. Corpus Inscriptionum Latinarum, Series Nova 4, Berlin 2014, 7–75.

Reinhardt, Corinna (im Druck), „The value of making and the materiality of funerary monuments in Archaic Greece“, in: *Proceedings of the 19th International Congress of Classical Archaeology, Cologne/Bonn, 22–26 May 2018*, Heidelberg.

Richter, Gisela M. A. (1961), *The Archaic Gravestones of Attica*, London.

Richter, Gisela M. A. (1962), *Greek Portraits IV: Iconographical Studies: A Few Suggestions* (Collection Latomus 54), Brüssel.

Richter, Gisela M. A. (1965), *The Portraits of the Greeks II*, London.

Richter, Gisela M. A. (1968), *Korai. Archaic Greek Maidens. A Study of the Development of the Kore Type in Greek Sculpture*, London.

Richter, Gisela M. A. (1970), *Kouroi, Archic Greek Youths. A Study of the Development of the Kouros Type in Greek Sculpture*, London.

Ridgway, Brunhilde S. (1984), *Roman Copies of Greek Sculpture: The Problem of the Originals*, Ann Arbor.

Ridgway, Brundhilde S. (1999), *Prayers in Stone. Greek Architectural Sculpture ca. 600–100 B.C.E.* The Sather Classical Lectures 1996, Berkeley.

Rippl, Gabriele (2014), „Intermedialität: Text/Bild-Verhältnisse“, in: Claudia Benthien u. Brigitte Weinhart (Hgg.), *Handbuch Literatur und Visuelle Kultur* (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie 1), Berlin, 139–158.

Robert, Carl (1890), *Die antiken Sarkophagreliefs II. Mythologische Cyclen*, Berlin.

Robertson, George I. C. (2003), „The Andreia of Xenocles: Kouros, Kallos and Kleos“, in: Ralph M. Rosen u. Ineke Sluiter (Hgg.), *Andreia. Studies in Manliness and Courage in Classical Antiquity* (Mnemosyne 238), Leiden, 59–75.

Robinson, David M. (1948), „Three New Inscriptions from the Deme of Ikaria“, in: *Hesperia* 17, 141–143.

Roebuck, Mary C./Roebuck, Carl A. (1955), „A Prize Aryballos“, in: *Hesperia* 24, 158–163.

Roels, Evelien (2017), „Der Tempel als monumentaler Schriftträger. Die Inschriften am Zeus-Tempel in Aizanoi (157 n. Chr.)“, in: Michaela Böttner, Ludger Lieb, Christian Vater u. Christian Witschel (Hgg.), *5300 Jahre Schrift*, Heidelberg, 50–53.

Rückert, Birgit (1998), *Die Herme im öffentlichen und privaten Leben der Griechen. Untersuchungen zur Funktion der griechischen Herme als Grenzmal, Inschriftenträger und Kultbild des Hermes* (Theorie und Forschung 563, Religionswissenschaften 4), Regensburg.

Ruijgh, Cornelis J. (2001), „Le ‚Spectacle des lettres'. Comédie de Callias (Athénée X 453c–455b), avec un excursus sur les rapports entre la mélodie du chant et les contours mélodiques du langage parlé", in: *Mnemosyne* 54, 261–339.
Rumpf, Andreas (1964), „Zu den Tyrannenmördern", in: Ernst Homann-Wedeking (Hg.), *Festschrift Eugen v. Mercklin*, Waldsassen, 131–151.
Schild-Xenidou, Valia (2008), *Corpus der boiotischen Grab- und Weihreliefs des 6. bis 4. Jhs. v. Chr.* (*Beiheft der Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 20), Mainz.
Schlörb-Vierneisel (1968), „Drei neue Grabreliefs aus der heiligen Straße", *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 83, 89–110.
Schmaltz, Bernhard (1979), „Verwendung und Funktion attischer Grabmäler", in: *Marburger Winckelmann-Programm* 1979, Marburg, 13–37.
Schmaltz, Bernhard (1980), *Metallfiguren aus dem Kabirenheiligtum bei Theben, Die Statuetten aus Bronze und Blei* (Das Kabirenheiligtum bei Theben 6), Berlin.
Schmaltz, Bernhard (1983), *Griechische Grabreliefs* (Erträge der Forschung 192), Darmstadt.
Schmaltz, Bernhard (2005), „ΕΡΓΟΝ ΑΡΙΣΤΟΚΛΕΟΣ ΑΡΙΣΤΙΟΝΟΣ", in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 120, 163– 171.
Schmaltz, Bernhard (2016), „Neue Untersuchungen an der Statue der Phrasikleia I. Es ist nicht alles Gold, was glänzt", in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 131, 31–50.
Schmidt, Manfred G. (2003), *Spiegelbilder römischer Lebenswelt. Inschrift-Clichés aus dem Archiv des Corpus Inscriptionum Latinarum*, Berlin.
Schreiter, Charlotte (Hg.) (2012), *Gipsabgüsse und antike Skulpturen. Präsentation und Kontext*, Berlin.
Schreiter, Charlotte (2014), *Antike um jeden Preis. Gipsabgüsse und Kopien antiker Plastik am Ende des 18. Jahrhunderts*, Berlin.
Schröder, Nele/Winkler-Horaček, Lorenz (Hgg.) (2012), *… von gestern bis morgen. Zur Geschichte der Berliner Gipsabguss-Sammlung(en). Eine Ausstellung der Abguss-Sammlung Antiker Plastik des Instituts für Klassische Archäologie der Freien Universität Berlin in Kooperation mit dem Winckelmann-Institut der Humboldt-Universität zu Berlin und der Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin und der Gipsformerei der Staatlichen Museen zu Berlin*, Berlin.
Schweitzer, Bernhard (1948), *J. G. Herders ‚Plastik' und die Entstehung der neueren Kunstwissenschaft*, Leipzig.
Seaman, Kristen (2002), „Athletes and Agora-phobia? Commemorative Athletic Sculpture in Classical Athens", in: *Nikephoros* 15, 99–115.
Shapiro, H. Alan (1993), „Hipparchos and the Rhapsodes", in: Carol Dougherty u. Leslie Kurke (Hgg.), *Cultural Poetics in Archaic Greece. Cult, Performance, Politics*, Cambridge, 92–107.
Shefton, Brian B. (1950), „The Dedication of Callimachus (IG I² 609)", in: *The Annual of the British School at Athens* 45, 140–164.
Sinn, Ulrich (1989), „Die Votivgabe eines Athleten in Olympia", in: Hans-Ulrich Cain, Hanns Gabelmann u. Dieter Salzmann (Hgg.), *Festschrift für Nikolaus Himmelmann: Beiträge zur Ikonographie und Hermeneutik* (Bonner Jahrbücher Beih. 47), Mainz, 65–70.
Slater, Niall W. (2002), „Dancing the Alphabet: Performative Literacy on the Attic Stage", in: Ian Worthington u. John M. Foley (Hgg.), *Epea and Grammata. Oral and Written Communication in Ancient Greece*, Leiden, 117–129.
Slings, Simon R. (2000), „Literature in Athens, 566–510 B.C.", in: Heleen Sancisi-Weerdenburg (Hg.), *Peisistratos and the Tyranny. A Reappraisal of the Evidence* (Publications of the Netherlands Institute at Athens 3), Amsterdam, 57–77.
Smith, Joseph A. (2003), „Clearing Up Some Confusion in Callias' Alphabet Tragedy: How to Read Sophocles Oedipus Tyrannus 332–33 et al.", in: *Classical Philology* 98, 313–329.

Sourvinou-Inwood, Christiane (1995), *„Reading" Greek Death. To the End of the Classical Period*, Oxford.
Squire, Michael J. (2009), *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity*, Cambridge.
Squire, Michael J. (2011), *The Iliad in a Nutshell: Visualizing Epic on the Tabulae Iliacae*, Oxford.
Squire, Michael J. (2013), „Invertire l'*ekphrasis*: L'epigramma ellenistico e la traslazione di parola e immagine", in: *Estetica: Studi e ricerche*, 81–107.
Squire, Michael J. (2016), „POP Art: The Optical Poetics of Publilius Optatianus Porfyrius", in: Jás Elsner u. Jesús Hernández Lobato (Hgg.), *Towards a Poetics of Late Latin Literature*, New York, 23–100.
Squire, Michael J./Wienand, Johannes (Hgg.) (2017), *The Lettered Art of Optatian: Figuring Cultural Transformations in the Age of Constantine*, Paderborn.
Stähli, Adrian (1999), „Begehrenswerte Körper. Die ersten Männerstatuen der Antike", in: Julika Funk u. Cornelia Brück (Hgg.), *Körper-Konzepte* (Literatur und Anthropologie 5), Tübingen, 83–110.
Steiner, Deborah T. (2001), *Images in Mind: Statues in Archaic and Classical Greek Literature and Thought*, Princeton.
Stemmer, Klaus (Hg.) (1995), *Standorte – Kontext und Funktion antiker Skulptur* (Ausstellungskatalog Berlin, Abguss-Sammlung Antiker Plastik), Berlin.
Stewart, Andrew (1997), *Art, Desire, and the Body in Ancient Greece*, Cambridge.
Stewart, Andrew (2008), „The Persian and Carthaginian Invasions of 480 B.C.E. and the Beginning of the Classical Style: Part 1, The Stratigraphy, Chronology, and Significance of the Acropolis Deposits", in: *American Journal of Archaeology* 112, 377–412.
Stewart, Andrew (2017), „Kritios and Nesiotes: Two Revolutionaries in Context", in: Kristen Seaman u. Peter Schulz (Hgg.), *Artists and Artistic Production in Ancient Greece*, New York, 37–54.
Stroszeck, Jutta (2003), „ΗΟΡΟΣ ΚΕΡΑΜΕΙΚΟΥ. Zu den Grenzsteinen des Kerameikos in Athen", in: *Polis. Studi interdisciplinari sul mondo antico*. Bd. 1, Rom, 53–83.
Studniczka, Franz (1904), *Das Bildnis Menanders*, Leipzig.
Studniczka, Franz (1907), *Kalamis. Ein Beitrag zur griechischen Kunstgeschichte*, Leipzig.
Svenbro, Jesper (1988), *Phrasikleia: Anthropologie de la lecture en Grèce Ancienne*, Paris.
Thomas, Eberhard (1988), „Fragment einer attischen Kriegerstele", in: Adolf H. Borbein (Hg.), *Antike Plastik* 19, Berlin, 7–9.
Thompson, Homer A. (1965), „A Colossal Moulding in Athens", in: *Χαριστήριον εἰς Ἀναστάσιον Κ. Ὀρλάνδον*. Bd. 4, Athen, 314–323.
Threatte, Leslie (1980), *The Grammar of Attic Inscriptions. I: Phonology*, Berlin.
Tölle-Kastenbein, Renate (1992), „Die Athener Akropolis-Koren. Ort, Anlässe und Zeiten ihrer Aufstellung", in: *Antike Welt* 23, 133–148.
Tracy, Stephen V. (1990), *Attic Letter-Cutters of 229 to 86 B.C.*, Berkeley.
Tracy, Stephen V. (1995), *Athenian Democracy in Transition: Attic Letter-Cutters of 340 to 290 B.C.*, Berkeley.
Tracy, Stephen V. (2003), *Athens and Macedon: Attic Letter-Cutters of 300 to 229 B.C.*, Berkeley.
Tracy, Stephen V. (2008), „The Statue Bases of Praxiteles Found in Athens", in: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 167, 2008, 27–32.
Travlos, John (1988), *Bildlexikon zur Topographie des antiken Attikas*, Tübingen.
Tueller, Michael A. (2010), „The Passer-By in Archaic and Classical Epigram", in: Manuel Baumbach, Andrej Petrovic u. Ivana Petrovic (Hgg.), *Archaic and Classical Greek Epigram*, Cambridge, 42–60.
Vanderpool, Eugene (1966), „A Monument to the Battle of Marathon", in: *Hesperia* 35, 1966, 93–106.
Vernant, Jean-Pierre (1985), *Mythe & pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique. Nouvelle édition revue et augmentée*, Paris.
Vierneisel, Klaus (1968), „Das Epigramm der Eukoline", in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 83, 111–123.

Viviers, Didier (1992), *Recherches sur les ateliers de sculpteurs et la Cité d'Athènes à l'époque archaïque. Endoios. Philergos, Aristoklès*, Gembloux.
Viviers, Didier (2002), „Le bouclier signé du Trésor de Siphnos à Delphes", in: Christel Müller u. Francis Prost (Hgg.), *Identités et cultures dans le monde méditerranéen antique. Études réunies par Christel Müller et Francis Prost en l'honneur de Francis Croissant* (Publications de la Sorbonne. Histoire ancienne et médiévale 69), Paris, 53–85.
Viviers, Didier (2006), „Signer une oeuvre en Grèce ancienne. Pourqoui? Pour qui?", in: Juliette de la Genière (Hg.), *Les clients de la céramique grecque* (Cahiers du Corpus Vasorum Antiquorum, France 1), Paris, 141–154.
Vollkommer, Rainer (2001), „Archermos", in: Rainer Vollkommer (Hg.), *Künstlerlexikon der Antike*. Bd. 1, München, 76f.
Vollkommer, Rainer (2004), „Phaidimos", in: Rainer Vollkommer (Hg.), *Künstlerlexikon der Antike*. Bd. 2, München, 208f.
Vollkommer-Glökler, Doris (2004), „Nesiotes", in: Rainer Vollkommer (Hg.), *Künstlerlexikon der Antike*. Bd. 2, München, 124–128.
Wachter, Rudolf (2001), *Non-Attic Greek Vase Inscriptions*, Oxford.
Wachter, Rudolf (2004), „Drinking Inscriptions On Attic Little-Master Cups. A Catalogue (AVI 3)", in: *Kadmos* 42, 141–189.
Wachter, Rudolf (2010), „The Origin of Epigrams on ‚Speaking-Objects'", in: Manuel Baumbach, Andrej Petrovic u. Ivana Petrovic (Hgg.), *Archaic and Classical Greek Epigram*, Cambridge, 250–260.
Wagner, Carola (2004), „Pythis (I)", in: Rainer Vollkommer (Hg.), *Künstlerlexikon der Antike.* Bd. 2, München, 338.
Wagner, Peter (1996), „Introduction: Exphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s)", in: Peter Wagner (Hg.), *Icons, Texts, Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality* (European Culture Studies in Literature and the Arts 6), Berlin, 1–40.
Walter-Karydi, Elena (1980), „Die Entstehung der griechischen Statuenbasis", in: *Antike Kunst* 23, 3–12.
Walter-Karydi, Elena (2001a), „Aristion", in: Rainer Vollkommer (Hg.), *Künstlerlexikon der Antike.* Bd. 1, München, 83–85.
Walter-Karydi, Elena (2001b), „Euphron", in: Rainer Vollkommer (Hg.), *Künstlerlexikon der Antike*. Bd. 1, München, 230f.
Weber, Martha (2001) „Kresilas", in: Rainer Vollkommer (Hg.), *Künstlerlexikon der Antike*. Bd. 1, München, 427–431.
Welwei, Karl-Wilhelm (2011^2), *Athen. Von den Anfängen bis zum Beginn des Hellenismus*, Darmstadt.
Wesenberg, Burkhardt (1971), *Kapitelle und Basen. Beobachtungen zur Entstehung der griechischen Säulenformen* (Bonner Jahrbücher Beih. 32), Düsseldorf.
Willemsen, Franz (1963), „Archaische Grabmalbasen aus der Athener Stadtmauer", in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 78, 104–153.
Willemsen, Franz (1970), „Stelen", in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 85, 23–44.
Wolf, Harald (1998), „Sir Ernst *Gombrich* über seinen Lehrer Emanuel *Löwy*", in: Friedrich Brein (Hg.), *Emanuel Löwy, ein vergessener Pionier*, Wien, 63–71.
Wolters, Paul (1890), „Altattischer Grabstein", in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 15, 224f.
Wolters, Paul/Bruns, Gerda (1940), *Das Kabirenheiligtum bei Theben 1*, Berlin.
Woodhead, Arthur G. (1967), *The Study of Greek Inscriptions*, Cambridge [Erstausgabe 1959].
Zanker, Paul (1974), *Klassizistische Statuen. Studien zur Veränderung des Kunstgeschmacks in der römischen Kaiserzeit*, Mainz.

Zenzen, Nicolas (2016), *Objekte erzählen Geschichte(n). 150 Jahre Institut für Klassische Archäologie. Eine Ausstellung im Universitätsmuseum Heidelberg 26. Oktober 2016 bis 18. April 2017*, Heidelberg.

Zinn, Ernst (1950/51), „Schlangenschrift“, in: *Archäologischer Anzeiger* 1950/51, 2–36.

Indices

1 *Index locorum* – Inschriften

https://doi.org/10.1515/9783110645422-009

2 Standortindex